



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Ki no Tsurayuki a poszukiwanie tożsamości kulturowej w literaturze japońskiej X wieku

Author: Krzysztof Olszewski

Citation style: Olszewski Krzysztof. (2003). Ki no Tsurayuki a poszukiwanie tożsamości kulturowej w literaturze japońskiej X wieku. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego

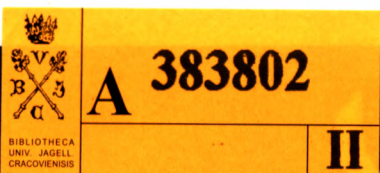


Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Krzysztof Olszewski



Ki no Tsurayuki a poszukiwanie tożsamości kulturowej w literaturze japońskiej X wieku



**Ki no Tsurayuki a poszukiwanie
tożsamości kulturowej
w literaturze japońskiej X wieku**



Literatura, język i kultura Japonii

Krzysztof Olszewski

Ki no Tsurayuki a poszukiwanie tożsamości kulturowej w literaturze japońskiej X wieku

WYDAWNICTWO UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

Seria: **Literatura, język i kultura Japonii**

Publikacja finansowana przez Komitet Badań Naukowych oraz ze środków
Instytutu Filologii Orientalnej oraz Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego

RECENZENCI

Romuald Huszcza
Alfred M. Majewicz

PROJEKT OKŁADKI

Marcin Bruchnalski

REDAKTOR

Jerzy Hrycyk

KOREKTOR

Krystyna Dulińska

© Copyright by Krzysztof Olszewski & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Wydanie I, Kraków 2003
All rights reserved

ISBN 83-233-1660-0

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Dystrybucja: ul. Bydgoska 19 C, 30-056 Kraków
Tel. (012) 638-77-83, 636-80-00 w. 2022, 2023, fax (012) 430-19-95
Tel. kom. 0604-414-568, e-mail: wydaw@if.uj.edu.pl
<http://www.wuj.pl>
Konto: BPH PBK SA IV/O Kraków nr 10601389-320000478769

MOTTO

*Księżyc, co mieszka w wodzie,
Nabieram w dłonie
Odbicie jego
To jest, to niknie znowu –
Świat, w którym przyszło mi żyć.*

手に掬ふ
水に宿れる
月影の
あるかなきかの
世にこそありけれ。

Ki no Tsurayuki, *testament poetycki*¹

*W świątyni w Iwai
Będę się modlił za Ciebie
I czekał całe wieki.
Choć nie ma już ludzi,
Co sto lat by czekali.*

君をのみ
いはひがてらに
百年を
またぬ人なく
またむとぞ思ふ

Minamoto no Kimitada, *odpowiedź na testament Tsurayukiego*²

¹ Powyższy wiersz, zamieszczony w prywatnej antologii Ki no Tsurayukiego (*Tsurayukishū*) pod numerem 878, opatrzony został komentarzem (por. [32]): 「世中心ほそくおほえつねの心地もせざりければ、源公忠朝臣のもとにこの歌をなむ詠みてやりける、このあひだに病重くなりにはけり」 *Yonaka kokorobosoku oboe tsune no kokochi mo sezarikereba, Minamoto no Kimitada ason no moto ni kono uta o namu yomite yarikeru, kono aida ni yamai omoku narinikeri* (w ciężkiej chorobie, w dodatku będąc przygnębionym sprawami tego świata, [Tsurayuki] ułożył dla Minamoto no Kimitada taką pieśń). Utwór ten uważa się za tzw. *jisei* – testament poetycki Tsurayukiego. Por. też: [53], s. 184.

O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z japońskiego i chińskiego zostały przetłumaczone przez autora niniejszej rozprawy.

² Wiersz zamieszczony pod numerem 699 w antologii *Tsurayukishū*.

SPIS TREŚCI

<i>Wstęp</i>	9
<i>Rozdział 1. Teoretyczne podstawy metodologii badań twórczości Ki no Tsurayukiego</i>	15
1. Problem określenia normy w literaturze starojapońskiej	16
2. Poetyki normatywne w Chinach i w Japonii	16
3. Geneza gatunku literackiego nikki	23
<i>Rozdział 2. Zarys biografii Ki no Tsurayukiego na tle najważniejszych wydarzeń z wczesnej epoki Heian</i>	27
1. Rozwój kultury japońskiej w II połowie IX wieku	27
2. Zarys genealogii rodu Ki	32
3. Najważniejsze fakty z biografii Ki no Tsurayukiego	34
<i>Rozdział 3. „Pamiętnik z Tosy” – analiza językowa i kompozycyjna</i>	47
1. Zarys historii badań nad rękopisem dzieła	47
2. Budowa utworu	53
3. <i>Pamiętnik z Tosy</i> jako utwór eklektyczny	56
4. Rola wierszy w <i>Pamiętniku z Tosy</i>	60
5. Podsumowanie – nowatorstwo Tsurayukiego w <i>Pamiętniku z Tosy</i>	64
<i>Rozdział 4. „Kanajo, czyli wstęp do Kokinshū” jako manifest literacki młodej kultury kokuſŭ bunka</i>	65
1. Tło historyczne powstania poetyki Kanajo	65
2. Ogólna charakterystyka tekstu	67
3. „Pieśni japońskie wyrastają z nasienia serc ludzkich i wypuszczają tysiące liści-słów” – pytanie o istotę poezji	69
4. Geneza wiersza	70
5. Funkcje wiersza	72
6. Kiedy powstaje pieśń japońska?	73
7. Podsumowanie – nowatorstwo Tsurayukiego w <i>Kanajo</i>	74
<i>Rozdział 5. „Przedmowa do wierszy japońskich [komponowanych] z okazji wyprawy Jego Cesarskiej Wysokości nad rzekę Ōi” – turnieje poetyckie a teoria wiersza</i>	75
1. Tło historyczne powstania utworu	75

2. Przebieg turnieju poetyckiego nad rzeką Ōi.....	77
3. Podsumowanie – wymowa poetyki znad rzeki Ōi.....	80
<i>Rozdział 6. Przedmowa do antologii „Shinsen waka” – testament krytycznoliteracki</i>	
<i>Tsurayukiego a nostalgia za przeszłością</i>	81
1. Tło historyczne powstania tekstu	81
2. <i>Shinsen wakajo</i> jako „poetyka starca”	83
3. Nowatorstwo Tsurayukiego w <i>Shinsen wakajo</i>	86
4. Podsumowanie – <i>Przedmowa do antologii „Shinsen waka”</i> jako testament krytycznoliteracki Ki no Tsurayukiego.....	87
<i>Wnioski</i>	89
<i>Aneks – przekłady analizowanych utworów</i>	95
Ki no Tsurayuki, <i>Kanajo</i> , czyli <i>przedmowa do „Kokin wakashū”</i>	95
Ki no Tsurayuki, <i>Przedmowa do wierszy [komponowanych] z okazji wyprawy Jego</i> <i>Cesarskiej Wysokości nad rzekę Ōi</i>	111
Ki no Tsurayuki, <i>Przedmowa do antologii „Shinsen waka”</i>	113
Ki no Tsurayuki, <i>Pamiętnik z Tosy</i>	115
<i>Bibliografia</i>	145
<i>Summary</i>	151

WSTĘP

Literatura to ogromne zadanie dla rządzących narodami, a jednocześnie wspaniałe przedsięwzięcie, które nigdy nie upadnie.

Cao Pi, *Dian lun. Lun wen* (Eseje. O literaturze)¹

Celem niniejszej pracy jest ukazanie roli, jaką odegrała twórczość Ki no Tsurayukiego (872–945) – poety i krytyka literackiego, tworzącego w Japonii w I połowie X wieku – w procesie desinologizacji ówczesnej literatury japońskiej. W szczególności zaś praca ta ma wyjaśnić na podstawie analizy najważ-

¹ Oryginalny tekst: 「蓋文章、經國之大業、不朽之盛事。」 *Gai wen zhang, jing guo zhi da ye, bu xiu zhi sheng shi*. *Lun wen* jest jedyną zachowaną do naszych czasów częścią składającą się z pięciu zwojów konfucjańskiego traktatu 『典論』 *Dian lun* (Traktaty) i jedną z ważniejszych prac krytycznoliterackich w starożytnych Chinach. Cao Pi (187–226), syn Cao Cao, jako cesarz Wen panował w latach 220–226 na tronie państwa 魏 Wei, łącząc talent polityczny z wybitnymi zdolnościami literackimi. Jako pierwszy w Chinach określił społeczną rolę literatury w koncepcji 文章經國 *wen zhang jing guo* (rządzić krajem za pomocą literatury). Pozostawił po sobie około 40 wierszy, kilka tekstów prozą i omawiany traktat z teorii literatury, uważany za pierwszą systemową krytykę literacką w Państwie Środka. Por.: [3]; [4], s. 634.

Konieczne jest jeszcze parę uwag na temat zapisu ideograficznego i zasad transkrypcji cytowanych w niniejszej pracy tekstów chińskich i japońskich (zarówno klasycznych, jak i współczesnych). W zapisie ideograficznym autor postanowił przestrzegać zasady używania współczesnych znaków japońskich, a nie ich archaizowanych form. To samo dotyczy klasycznych tekstów chińskich, przy których zrezygnowano ze stosowania uproszczonych, używanych obecnie w ChRL ideogramów (tzw. 简体字 *jian ti zi*). Przy transkrypcji tekstów chińskich posłużono się międzynarodowym systemem zapisu zwanym 拼音 *pin'yin* (choć trzeba pamiętać o umowności takiego systemu zapisu w odniesieniu do tekstów starochińskich – właśnie z tego względu zrezygnowano z zaznaczania tonów w transkrypcji cytatów chińskich), a z kolei w przypadku cytatów z japońskiego – przyjętą powszechnie transkrypcją Hepburna. Te same reguły zastosowano do transkrypcji tekstów starożytnych, choć autor zdaje sobie sprawę z istnienia ogromnych różnic, jakie zaszły w wymowie tych samych ideogramów na przeszerzeni tysiąca lat. Jednak przestrzeganie reguł współczesnej transkrypcji miało na celu również większą czytelność tej pracy, a zagadnienia fonetyki historycznej znacznie wykraczają poza ramy podjętych studiów. W szczególności zgodnie z regułami transkrypcji Hepburna zapisano teksty z klasycznego języka japońskiego, pomimo istnienia diametralnych różnic pomiędzy systemem fonologicznym japońszczyzny z X wieku a stanem obecnym (m.in. brak dyftongów, długich samogłosek i wciąż utrzymująca się w I poł. X wieku przednia, dwuwargowa artykulacja spółgłoski *F*– w pozycji przed wszystkimi samogłoskami – por. również: [67], s. 80 i n.).

niejszych tekstów Tsurayukiego przebieg procesu historycznoliterackiego w literaturze japońskiej wczesnej epoki Heian – procesu polegającego na świadomym odrzuceniu dominujących od prawie dwóch wieków wzorców kontynentalnych na rzecz formowania rodzimej literatury.

Materiał badawczy, którym posłużono się w niniejszej pracy, stanowiły następujące teksty (chronologicznie, w kolejności ich powstania): *Kanajo* (*Kanajo*, czyli przedmowa do *Kokinshū*), *Ōigawa gyōkō wakajo* (*Przedmowa do wierszy japońskich [komponowanych] z okazji wyprawy Jego Cesarskiej Wysockości nad rzekę Ōi*), *Tosa nikki* (*Pamiętnik z Tosa*) oraz *Shinsen wakajo* (*Chińska przedmowa do antologii Shinsen waka*)².

Wychodząc od zarysowania genezy najważniejszych w ówczesnej literaturze japońskiej gatunków literackich i przedstawienia istotnych dzieł krytycznoliterackich zarówno chińskich, jak i rodzimych, materiał wybrany do analizy przedstawiony zostanie na tle biografii Ki no Tsurayukiego i krótkiego szkicu dotyczącego przemian historycznych, społecznych i kulturowych w czasach, kiedy żył i tworzył Tsurayuki. Autor pracy postanowił rozpocząć analizy od dzieła, które niejako wieńczy całą twórczość literacką Tsurayukiego – mianowicie od *Tosa nikki*³. *Tosa nikki* można uznać za dzieło życia poety, stanowiące szczytowe osiągnięcie zarówno w dziedzinie poetyki, kompozycji, jak również języka i stylu tego utworu. Ukazana zostanie rola poety w wykreowaniu nowego gatunku literackiego – dziennika intymnego (w dodatku pisanego czystą japońszczyzną). Z drugiej strony, jest to tekst zupełnie różny od pozostałych utworów Tsurayukiego omawianych w niniejszej pracy. *Pamiętnik z Tosa* jawi się nam jako jedyny prywatny tekst artysty nieobciążony stygmatem „oficjalności”, którego Tsurayuki nie musiał i nigdy nie zaprezentował na dworze, co zdeterminowało zupełnie inne słownictwo, stylistykę i kompozycję utworu. Powyższe czynniki przesądziły o powstaniu prywatnego, intymnego pamiętnika, które to dzieło stało się prekursorskie dla całego nurtu dzienników intymnych w literaturze japońskiej (tak chętnie pisanych szczególnie przez damy dworu). Dlatego też autor niniejszej rozprawy omawia *Pamiętnik z Tosa* przed rozpoczęciem analizy całego dorobku krytycznoliterackiego Ki no Tsurayukiego.

Niniejsza praca składa się z sześciu rozdziałów. W pierwszym naświetlone zostały najważniejsze problemy teoretyczne, rozważane w dalszym toku pracy. Szczególną uwagę poświęcił autor takim zagadnieniom, jak: recepcja chińskiej literatury klasycznej i dzieł krytycznoliterackich na archipelagu japońskim, geneza podstawowych gatunków literackich, uprawianych przez Tsurayukiego; wreszcie zostały omówione podstawowe różnice pomiędzy poetykami *Man'yōshū* (*Zbiór dziesięciu tysięcy liści*) a *Kokinshū* (*Zbiór pieśni dawnych i współczesnych*). Rozdział drugi zawiera biografię Ki no Tsurayukiego, ze szczególnym uwzględnieniem tych faktów z jego życia, które miały znaczący wpływ na twórczość literacką autora *Pamiętnika z Tosa*. Szerzej zarysowano

² Przekłady wszystkich analizowanych utworów zawarte są w Aneksie.

³ Po powrocie z Tosa na wyspie Sikoku w 935 r. Tsurayuki aż do swojej śmierci w roku 945 poza okolicznościowymi wierszami nie napisał już żadnego znaczącego dzieła.

w tym miejscu tło historyczne artystycznej działalności Ki no Tsurayukiego, kładąc nacisk na doniosły wpływ upadku cesarstwa Tangów na przemiany kulturowe, które miały miejsce na przełomie IX i X wieku w Heiankyō, stolicy ówczesnego państwa Yamato. Kolejne cztery rozdziały poświęcone zostały szczegółowym analizom językowym i kompozycyjnym omawianych utworów. Rozpoczynając od omówienia *Pamiętnika z Tosa*, który to utwór autor uważa za najlepszą realizację postulatów krytycznoliterackich Ki no Tsurayukiego, każdy tekst został przedstawiony na tle rozwoju literatury japońskiej I połowy X wieku wraz ze wskazaniem jego genezy, źródeł odwołań intertekstualnych (w szczególności do klasycznej literatury chińskiej), a także omówieniem pewnych aspektów recepcji tych dzieł przez późniejsze pokolenia. Ponieważ celem niniejszej pracy jest zbadanie kwestii nowatorstwa Tsurayukiego na tle norm literackich epoki, w której tworzył, dlatego szczególną uwagę poświęcono tym fragmentom analizowanych utworów, w przypadku których można mówić o wyraźnych przejawach teży awangardowej postawy autora *Pamiętnika z Tosa*.

Tosa nikki było pierwszym prywatnym dziełem Ki no Tsurayukiego napisanym na zamówienie dworu. Autor w niniejszej rozprawie starał się pokazać, w jaki sposób czynnik ten zaważył na charakterze *Pamiętnika z Tosa* – utworu eklektycznego zarówno w swojej formie (będącego próbą połączenia dwóch zupełnie odmiennych gatunków – prywatnych antologii poezji i chińskich dzienników dworskich – w celu stworzenia intymnego, poetyckiego pamiętnika), jak i w zakresie języka (dużej ilości sinologizmów towarzyszą wyrażenia potoczne czy też metafory charakterystyczne dla poezji *waka*).

Kolejnym omawianym tekstem będzie *Kanajo*, czyli przedmowa do *Kokin wakashū* – pierwszej cesarskiej antologii poezji japońskiej. Analiza *Kanajo* ma na celu ukazanie roli normatywnej tego dzieła jako manifestu literackiego nowej poetyki, zupełnie różnej od poetyki *Man'yōshū*. Szczególną uwagę autor pracy zwrócił na kluczowe fragmenty tekstu: początek wyjaśniający istotę i genezę poezji, następnie swoisty „hymn” opisujący okoliczności, w jakich poeta recytuje wiersz, i wreszcie zakończenie traktatu, w którym Tsurayuki zawarł pochwałę i wiarę w nieśmiertelność *yamatouta*. Ponadto tekst *Kanajo* zostanie zestawiony z tekstem *Manajo* – chińskiej przedmowy do teży samej antologii poezji, której autorstwo przypisywane jest Ki no Yoshimochiemu, kuzynowi Tsurayukiego. Ta analiza porównawcza ma na celu wyjaśnienie relacji intertekstualnych pomiędzy obydwojema tekstami, a także obalenie tezy, jakoby to *Kanajo* było plagiatem poglądów Yoshimochiego – nowatorstwo Tsurayukiego ukazane zostanie nie tylko na płaszczyźnie językowej (w obu przedmowach mamy do czynienia z zupełnie innym sposobem parafrazowania cytatów z klasycznej literatury chińskiej), ale także na płaszczyźnie teoretycznoliterackiej (chodzi o nowatorskie poglądy Tsurayukiego, niepojawiające się ani w *Manajo*, ani w chińskiej krytyce literackiej).

W dalszej kolejności omówione zostaną mniej znane teksty Tsurayukiego – dwa pozostałe traktaty poetyckie, stanowiące uzupełnienie, a także rozwinięcie poglądów zaprezentowanych w *Kanajo*. *Ōigawa gyōkō wakajo*, czyli *Przedmo-*

wa do wierszy japońskich [komponowanych] z okazji wyprawy Jego Cesarskiej Wysokości nad rzekę Ōi, będzie rozważana przez przyzmat pierwszego traktatu teoretycznego o konkursie poezji (*utaawase*), tak popularnym zjawisku na dworze cesarskim w Heiankyō oraz w rezydencjach znamienitych arystokratów. Turnieje poetyckie wyznaczyły kres dawnej poetyce *Man'yōshū*, której istotą była kategoria estetyczna *makoto*, i zapoczątkowując powstawanie antologii poezji na zadane tematy, doprowadziły do rozwoju tropów stylistycznych w wierszach *waka*. Są także pierwszym śladem świadomości fikcji literackiej wśród poetów wczesnej epoki Heian. Analiza traktatu teoretycznego, poświęconego właśnie *utaawase* w zestawieniu ze szczegółowym zapisem przebiegu tego turnieju nad rzeką Ōi (który to zapis zamieścił Ōshikōchi no Mitsune w swojej prywatnej antologii *Mitsuneshū*), pozwoliła uchwycić podjęte przez Tsurayukiego pierwsze teoretyczne, normatywne sformułowania i próby opisanie tego jakże młodego ówczesnie gatunku literackiego.

Ostatni traktat z teorii wiersza, napisany przez blisko siedemdziesięcioletniego Ki no Tsurayukiego, to przedmowa do prywatnej antologii poezji *Shinsen waka*. Ta najkrótsza spośród poetyk normatywnych Tsurayukiego została w dodatku napisana po chińsku. Rozdział poświęcony analizie tego tekstu ma za zadanie wyjaśnić, czy mamy w tym wypadku do czynienia z (jak to określa Mezaki Tokue) poetyką starca⁴, świadomego kresu swojego życia, który zwątpił w sens komponowania japońskiej poezji, czy też *Shinsen wakajo* jest swoistym testamentem krytycznoliterackim Tsurayukiego, ważnym dziełem stanowiącym rozwinięcie poglądów teoretycznych, zaprezentowanych w dwóch poprzednich poetykach. Analiza pokazuje, że nawet w tak niewygodnym, nieprzystosowanym do wyrażania głębi japońskiej metaforyki i bogactwa języka systemie zapisu, jakim był *kambun*, poeta ukazał całe bogactwo swojego stylu, przełamując niejako stylistykę chińską i konstruuując wyszukane gry słów. *Shinsen wakajo* jest też tekstem nowatorskim w płaszczyźnie teorii wiersza, zawiera sformułowania zupełnie obce poetykom chińskojęzycznym (jak np. *Manajo*), a będące rozwinięciem poglądów z *Kanajo*. Rozdział kończy próba spojrzenia na ostatni traktat teoretyczny Ki no Tsurayukiego przez pryzmat testamentu krytycznoliterackiego artysty. Studia nad tekstem pokazały, że w momencie pisania *Shinsen wakajo* poeta musiał zdawać już sobie sprawę z ogromnego wkładu, jaki wniósł do rozwoju rdzennie japońskiej kultury (*kokufū bunka*) w I połowie X wieku, a w szczególności jego roli w ustaleniu norm i kanonów dla japońskiej poezji *waka*.

Do pracy dołączono aneks zawierający zarówno polskie przekłady krytyczne (z oryginału starojapońskiego) wszystkich analizowanych tekstów Ki no Tsurayukiego, jak również streszczenie w języku angielskim, prezentujące osiągnięte wyniki.

Autor pracy świadomy jest, iż analiza części dorobku literackiego (i w dodatku tylko pewnych aspektów tych tekstów), przypisywanego przez późniejszą tradycję Ki no Tsurayukiemu, nie upoważnia do zbyt ogólnych wniosków. Sta-

⁴ Por.: [53], s. 180.

rał się jednak pokazać w tej rozprawie nowatorstwo poety na tle procesu historycznoliterackiego w literaturze japońskiej I połowy X wieku i stosowane przez niego środki wyrazu, zarówno w sferze językowej i stylistycznej, jak i na płaszczyźnie kompozycyjnej utworów.

Niniejsza publikacja jest nieznacznie skróconą wersją rozprawy doktorskiej pt. „Rola Ki no Tsurayukiego w procesie kształtowania normy językowej i stylu literackiego wczesnej epoki Heian”. Rozprawa ta została napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Mikołaja Melanowicza, któremu należą się szczególne podziękowania za nieocenioną pomoc merytoryczną. Dziękuję również Recenzentom tej pracy w osobach: prof. dra hab. Alfreda Majewicza i prof. dra hab. Romualda Huszczy za cenne uwagi krytyczne, które pozwoliły na poprawienie błędów i nadanie rozprawie obecnego kształtu. Chciałbym zauważyć, że jeśli pomimo trudu Promotora i Recenzentów praca ta zawiera jeszcze błędy i uproszczenia, to całkowitą odpowiedzialność za nie ponoszę sam osobiście. Osobne podziękowania należą się również administratorom stron internetowych, udostępniających teksty z klasycznej literatury japońskiej i chińskiej oraz bibliografię dotyczącą tych zagadnień. W szczególności korzystałem z zasobów internetowych następujących ośrodków: z biblioteki internetowej zamieszczonej na chińskiej stronie 新語絲 Xin Yu Si (<http://www.xys.org>), z biblioteki Narodowego Instytutu Badań Literackich (国文学研究資料館 Kokubungaku Kenkyū Shiryōkan) w Tokio (<http://www.nijl.ac.jp>) oraz ze zbiorów Międzynarodowego Centrum Studiów nad Kulturą Japońską (国際日本文化研究センター Kokusai Nihon Bunka Kenkyū Sentā) w Kioto (<http://www.nichibun.ac.jp>). Ponadto prowadziłem badania naukowe w bibliotekach ostatnich dwóch wyżej wymienionych ośrodków podczas miesięcznego pobytu w Japonii w ramach grantu promotorskiego, przyznanego przez Komitet Badań Naukowych. Szczególnie pragnę podziękować w tym miejscu Pani Nakamura Sumiko z Instytutu Badań Literackich w Tokio za okazaną pomoc w przeprowadzeniu kwerendy bibliotecznej w tym ośrodku. Dziękuję również Pani prof. Lidii Kasarełło za cenne uwagi odnośnie do klasycznej chińskiej teorii literatury, natomiast Pani mgr Adinie Zemanek – za pomoc w tłumaczeniu chińskich cytatów pojawiających się w tekście pracy.

Dziękuję wreszcie mojej żonie, której dedykuję tę pracę, a także rodzinie i przyjaciołom za to, że stojąc przy mnie, pokazywali mi w chwilach zwątpienia cel owej drogi, na którą – parafrazując Bai Juyi – wyruszyłem swego czasu wraz z Ki no Tsurayukim i jego poezją.

Rozdział I

TEORETYCZNE PODSTAWY METODOLOGII BADAŃ TWÓRCZOŚCI KI NO TSURAYUKIEGO

Poddany Hamanari ma zaszczyt wygłosić te słowa:

Od początku pieśni japońskie poruszają najskrytsze uczucia bóstw i demonów i są pociechą dla kochających serc mieszkańców nieba.

Fujiwara no Hamanari, 『歌経標式』 *Kakyō hyōshiki* (Wskazówki do kanonu pieśni)¹

¹ Oryginalny tekst: 「臣浜成言、原夫歌者、所以感鬼神之幽情、慰天人之恋心者也。」 – cyt. za: [66], s. 406. *Kakyō hyōshiki* jest tekstem zapisanym w notacji nazywanej *kambunem* – była to hybryda sino-japońska, polegająca na zapisywaniu tekstu za pomocą ideogramów chińskich i zgodnie z regułami gramatyki i stylistyki klasycznej chińskiego języka literackiego z epoki Tang), natomiast tak zanotowany tekst odczytywano już po japońsku. Służyć temu miały różnorodne znaki diakrytyczne (tzw. *kunten* ‘znaki objaśniające’), które informowały czytelników tekstu o sposobie odczytania kolejnych ideogramów, zgodnym z japońską składnią. W początkowej fazie *kambun* był wierny normom żywej chińskiego kontynentalnej z czasów dynastii Tang, później zaczęto dodawać rozmaite znaki wskazujące, jak należy zmienić kolejność fraz, aby tekst był zgodny z regułami składni japońskiej (chiński – pomijając inne różnice w morfologii – ma szyk zdania typu S-V-O, natomiast zarówno klasyczny japoński, jak i współczesny cechuje szyk typu S-O-V). Tego typu notacja wymagała swego podwójnego przekładu przy zapisywaniu i odczytywaniu tekstu japońskiego, przy czym niewyrażalne w tym systemie pozostawały te pojęcia (w szczególności określenia uczuć), które nie miały swoich odpowiedników w chińskim. Kolejnym etapem adaptacji było zastosowanie tzw. *ongany* (音仮名), czyli notacji, w której ideogramy chińskie posiadały już wyłącznie wartość fonetyczną, dzięki czemu Japończycy mogli wreszcie pisać w języku ojczystym. Jest rzeczą charakterystyczną, że już w *Kojiki* (Księżde dawnych wydarzeń) w *onganie* zanotowane zostały wszystkie wiersze, natomiast partie opisowe, kronikarskie, pisane były w *kambunie*. Prawdziwą siłą napędową ogromnego rozwoju literatury pięknej w epoce Heian stało się jednak wprowadzenie pisma sylabicznego *kana* (仮名), które było o wiele prostsze od *ongany* (w której do zapisania jednej i tej samej sylaby używano nierzadko kilku lub kilkunastu różnych ideogramów). Postrzegana początkowo jako pismo kobiece (女手 *onnade*), charakterystyczne dla prywatnych dzienników, niezmiennie popularnych wśród dam dworu w Heiankyō, z czasem *kana* zapanowała niepodzielnie w literaturze, spychając *kambun* do roli notacji stosowanej wyłącznie w korespondencji oficjalnej mężczyzn, edyktach cesarskich, kronikach dworskich itp.

Z tych oczywistych względów nie podano tutaj transkrypcji powyższego cytatu, ponieważ w przypadku *kambunu* transkrypcja taka nie miałaby racji bytu – zawsze podczas odczytu takiego tekstu dokonywano przekładu na ówczesny japoński.

1. Problem określenia normy w literaturze starojapońskiej

Każdy historyk literatury staje przed podstawowym problemem metodologicznym. Dotyczy on sposobu rekonstrukcji poetyki historycznej, która to rekonstrukcja staje się tym trudniejsza, z im bardziej odległą epoką ma badacz do czynienia. Trudności te narastają zwłaszcza w przypadku epok, które nie pozostawiły nam żadnej poetyki wyrażonej *explicite*, a historyk ma do dyspozycji jedynie immanentny system reguł, możliwy do wyabstrahowania z zachowanych utworów literackich. Taką nigdy niesteoretyzowaną, immanentną poetyką na gruncie klasycznej literatury japońskiej była niewątpliwie poetyka *Man'yōshū* (bo już następna antologia – *Kokinshū* posiadała solidną podbudowę teoretyczną w postaci dwóch wstępów, *Kanajo* i *Manajo*)².

Aby odpowiedzieć na pytanie o normy językowe i stylistyczne, obowiązujące w literaturze japońskiej pod koniec IX wieku, należy wpierv odwołać się do chińskiej krytyki literackiej, która wywarła tak ogromny wpływ na poglądy Ki no Tsurayukiego i jemu współczesnych. Autor pracy zdaje sobie sprawę, że poniższy szkic, omawiający rozwój teorii literatury w Chinach, jest z konieczności bardzo skrótowy i w związku z tym z pewnością nie udało się uniknąć pewnych uproszczeń przy omawianiu tego tak złożonego zagadnienia. Jednak szczegółowe zagadnienia dotyczące przebiegu procesu historycznoliterackiego w literaturze chińskiej (szczególnie za panowania dynastii Tang) wykraczają poza ramy tej rozprawy, natomiast zamiarem autora było omówić tylko te dzieła, które bez wątpienia wywarły wpływ na poglądy teoretycznoliterackie Ki no Tsurayukiego.

2. Poetyki normatywne w Chinach i w Japonii

W jednej z pierwszych poetyk normatywnych w Japonii, przedmowie *Kanajo* do antologii poezji *Kokin wakashū*, Ki no Tsurayuki stwierdza:

*Pieśni japońskie wyrastają z nasienia serc ludzkich i wypuszczają tysiące liści-słów. Człowiek na tym świecie doświadcza w życiu wielu rzeczy i wszystko, co widzi lub słyszy, rozważa w swym sercu i wypowiada w wierszu. Gdy słuchamy gajówki wśród kwiatów czy żaby kumkającej w wodzie, pomyślny – czyż jest na tym świecie jakaś istota, która nie śpiewa swojej pieśni?*³

² Pewne motywy autotematyczne, świadczące o świadomości literackiej autorów, pojawiły się w kilku wierszach w *Man'yōshū*.

³ Oryginalny tekst: 「やまとうたは、ひとのこころをたねとして、よろづのことの葉とぞなれりける。世中にある人、ことわざしげきものなれば、心におもふことを、見るもの、

W tym miejscu należy odpowiedzieć na pytanie o początki teorii literatury zarówno w Chinach, jak i w Japonii. Co stanowiło układ odniesienia, wzorzec w zakresie poetyki normatywnej dla Ki no Tsurayukiego i jemu współczesnych? Na początku należy przedstawić genezę i ewolucję znaczenia podstawowych pojęć z teorii literatury.

Chiński termin 文学 *wen xue* – ‘literatura’ pojawił się po raz pierwszy w XI księdze 『論語』 *Lun yu* (*Dialogów konfucjańskich*). Konfucjusz wylicza cztery dziedziny działalności człowieka, w których należy dążyć do podnoszenia swoich umiejętności, i podaje imiona uczniów, którzy najlepiej opanowali daną dziedzinę. Komentatorzy *Dialogów konfucjańskich* zgodni są jednak co do faktu, że termin *wen xue* w ówczesnej chińszczyźnie nie oznaczał bynajmniej dzieł literackich, lecz ‘naukę, studia’ nad wszelkiego rodzaju tekstami pisanymi, a w szczególności studiowanie klasycznych tekstów konfucjańskich⁴.

Natomiast na określenie sztuki, twórczości literackiej już bardzo dawno zaczęto używać w piśmiennictwie chińskim terminu 文章 *wen zhang* (w znaczeniu ‘literatura piękna’). W okresie Sześciu Dynastii znacznie wzrosła społeczna rola literatury i zaczęła być ona postrzegana jako niezbędny element wykształcenia i ogłady ówczesnej inteligencji chińskiej, urzędników, dyplomatów, sfer najbliższych cesarzowi. Dość wspomnieć, że pomimo niespokojnych czasów, rozbicia dzielnicowego, częstych zamieszek i walk o władzę przez wiele stuleci w Chinach przestrzegany był bardzo surowy system egzaminów dla urzędników państwowych z wiedzy o klasycznej literaturze chińskiej, umiejętności kompozycji wierszy itp. Właśnie za czasów Sześciu Dynastii w oficjalnych kronikach dworskich zaczęły pojawiać się fragmenty poświęcone literatom.

Za pierwszy traktat krytycznoliteracki w Chinach uważa się powszechnie *Da xu* (*Wielką Przedmowę*) do *Księgi Pieśni*. Wcześniej pojedyncze komentarze z dziedziny poetyki spotkać można tylko na marginesie tekstów filozoficznych. Tradycja podaje, że *Wielka Przedmowa* w postaci, w jakiej zachowała się do czasów współczesnych, została zredagowana przez dwóch erudytów służących na dworze brata cesarza Wu – 毛亨 Mao Henga i 毛萇 Mao Changa (stąd mówi się o *Księdze Pieśni* w redakcji szkoły Mao – tzw. *Maoshi*). Pierwotnie *Przedmowa* funkcjonowała jako ciąg glos pisanych na zasadzie egzegezy do poszczególnych wierszy z *Księgi Pieśni*. Dopiero Mao wyodrębnił część odnoszącą się do pierwszego wiersza z *Shi jing* – 「關雎」 *Guan ju* jako najbardziej teoretyczną i ten tekst stał się później *Wielką Przedmową*. W niniejszej pracy

きくものにつけて、いひいだせるなり。花になくうぐひす、みづにすむかはづのこゑをきけば、いきとしいけるもの、いづれかうたをよまざりける。」 *Yamato uta wa, hito no kokoro o tane to shite, yorozu no koto no ha to zo narerikeru. Yonaka ni aru hito, kotowaza shigeki mono nareba, kokoro ni omou koto o, miru mono, kiku mono ni tsukete, iidaseru nari. Hana ni naku uguisu, mizu ni sumu kawazu no koe o kikeba, iki to shi ikeru mono, izureka uta o yomazarikeru.* Por.: [28], s. 159–160.

⁴ W takim znaczeniu powyższe słowo używane było aż do wschodniej dynastii Han. Por.: [42], s. 1 i n. Autor stwierdza dalej, że znaczenie współczesnego chińskiego terminu *wen xue* – ‘literatura’ zdaje się być rezultatem wtórnego, znacznie późniejszego zapożyczenia tego złożenia z japońszczyzny.

nie ma miejsca na szczegółowe omawianie wpływu *Da xu* na chińską i japońską krytykę literacką. Trzeba jednak wspomnieć o tak istotnych aspektach oddziaływania *Wielkiej Przedmowy* na dalszy rozwój literatury (zarówno w Chinach, jak i w Japonii), jak ustanowienie kanonu, wprowadzenie koncepcji 'sześciu kategorii' (六義 *liu yi*) czy też wyraźnie rozróżnianie intencji, dążenia (w sercu poety) od formy – wiersza.

Liu Xie w swoim, fundamentalnym dla wczesnej chińskiej krytyki literackiej dziele *Wen xin diao long* (*Umysł literacki albo rzeźbienie smoków*) wyraźnie podkreślał już estetyczne walory dzieła literackiego. Należy tutaj wspomnieć także o myśli teoretycznej Cao Pi, zawartej w eseju *Lun wen*⁵: *Literatura jest wielkim zadaniem dla rządzących narodami i wspaniałym przedsięwzięciem, które nigdy nie upadnie*.

Początkowo wszystkie utwory określano mianem *wen zhang* – przykładowo, w dwóch najśłynniejszych kronikach z czasów wschodniej dynastii Han: *Shi ji* (*Zapiski historyka*) autorstwa Sima Qiana oraz *Han shu*⁶ (*Historia [Wcześniejszych] Han*) autorstwa Ban Gu⁷ podawane są tytuły i cytaty z dzieł słynnych pisarzy, ale nie widać jeszcze śladów jakichkolwiek prób ich klasyfikacji. Z kolei w dziele *San guo zhi* (*Zapiski z Trzech Królestw*) autorstwa Chen Shou⁸ znajdujemy już pierwsze ślady wyodrębniania gatunków literackich – mowa tam o Cao Zhi⁹, który miał napisać ponad sto utworów, a w tym: *fu* 'rapsodie', *song* 'panegiryki', *shi* 'liryki', *ming* 'inskrypcje' i *za lun* tzw. różne traktaty. Chen Shou pisze też w innym miejscu, że Wang Can¹⁰ „pisał liryki, rapsody, traktaty i opinie (*yi*), których liczba przekroczyła sześćdziesiąt utworów”.

Aby lepiej zrozumieć późnohanowską myśl krytycznoliteracką, należy cofnąć się do monografii *Yi wen zhi* (*Monografia o literaturze*), będącej częścią *Han shu*. *Yi wen zhi* jest właściwie katalogiem biblioteki cesarskiej sporządzonym przez Liu Xiangą. W tym traktacie autor po raz pierwszy w krytyce chińskiej dokonuje klasyfikacji wymienianych dzieł, wyróżniając sześć „gatunków”: *liu yi* 'sześć sztuk', *zhu zi* '[dzieła] różnych mistrzów', *shi fu* 'liryki i rapsody', *bing shu* '[dzieła] o tematyce wojennej', *shu shu* 'traktaty' i *fang ji* 'pisma wróżebne'. Podstawą tego podziału była oczywiście treść utworów, choć wyróżnienie *shi fu* dowodzi pierwszych prób formułowania teorii gatunków literackich. Tak więc w czasach dynastii Han nie istniało jeszcze w krytyce chińskiej pojęcie

⁵ Tłum. za: [42], s. 2.

⁶ *Han shu* było pisane przez trzy osoby przez prawie 80 lat – gdy Ban Gu w 92 roku umierał w więzieniu, jego ostatnią wolę spełniła młodsza siostra, 班昭 Ban Zhao (?–116), słynna pisarka, poetka i eseistka.

⁷ Ban Gu był synem 班彪 Ban Biao (3–54), który zapoczątkował redagowanie *Han shu*, i starszym bratem generała 班超 Ban Chao (32–102).

⁸ Chen Shou (233–297) był wybitnym historykiem z czasów dynastii 晋 Jin. W *Zapiskach z trzech królestw*, w części poświęconej królestwu Wei, znajduje się słynny przekaz o Japonii – tzw. 「倭人伝」 *Wo ren chuan* (jap. *Wajinden*).

⁹ Cao Zhi (192–232) – wybitny poeta chiński z państwa Wei z okresu Trzech Królestw.

¹⁰ Wang Can (177–217) – poeta chiński tworzący na przełomie późnej dynastii Han i epoki Trzech Królestw. Służył na dworze państwa Wei.

gatunku literackiego, jednak pojawiła się już świadomość kanonu i form charakterystycznych dla poszczególnych gatunków (co spowodowało, że wiersze z Księgi Pieśni były klasyfikowane zupełnie inaczej niż wiersze Qu Yuana)¹¹. Żywa była również świadomość podziału literatury na lirykę i prozę, co dało początek klasyfikacji według gatunków literackich, która rozwinęła się ostatecznie w okresie Trzech Królestw.

Dosyć wcześnie zaczęto sobie zdawać w Chinach sprawę także ze społecznej roli literatury – wystarczy przypomnieć fragment z eseju *Lun wen* Cao Pi:

Nasze życie musi mieć swój koniec i cała nasza sława i radość skończą się wraz z nim. Życie i sława trwają tylko w ograniczonym czasie, w przeciwieństwie do literatury, która trwa na zawsze. Oto dlaczego dawni autorzy poświęcali siebie, swoje ciało i duszę dla tuszu i pędzelka, by przenieść swoje myśli na karty ksiąg. Nie potrzebowali, by ich żywoty były spisywane przez świetnych historyków, nie byli zależni od władzy, nie poddawali się wpływowi bogactwa i potęgi, – ich sława przeżyła ich jednak o całe pokolenia.

Należy także nadmienić, że w swoim eseju Cao Pi podjął pierwszą próbę klasyfikacji gatunków literackich – wymienił on mianowicie osiem gatunków, grupując je według czterech stylów:

- *zou* ‘prezentacja’ i *yi* ‘opinia’ powinny być eleganckie (雅 *ya*);
- *shu* ‘list’ i *lun* ‘traktat’ powinny być logiczne (理 *li*);
- *ming* ‘inskrypcja’ i *lei* ‘lament’ musi cechować prawdziwość, szczerość (實 *shi*);
- *shi* ‘lirykę’ i *fu* ‘rapsod’ powinien wyróżniać ozdobny styl (麗 *li*).

Pierwsze cztery z wymienionych powyżej gatunków literackich należały do prozy, natomiast pozostałe cztery – do liryki. Klasyfikacja ta uwidacznia utylitarnie podejście Cao Pi do literatury – dlatego też wymienił on gatunki literackie, poczynając od najbardziej oficjalnych, a kończąc na najbardziej osobistych, subiektywnych¹².

Kontynuację koncepcji gatunków literackich zapoczątkowanej przez Cao Pi znajdujemy w pracy krytycznoliterackiej pisanej wierszem pt. *Wen fu* (*Rapsod o literaturze*)¹³ autorstwa Lu Ji. Autor zaczyna od opisu liryki i rapsodu, a następnie formułuje reguły kompozycji pozostałych ośmiu gatunków literackich: *bei* ‘epitafium’, lament, inskrypcja, *zhen* ‘upomnienie’, panegiryk, traktat, prezentacja i *shuo* ‘dyskusja’. Zaledwie 80 lat dzieliło epoki, w których żyli Cao Pi i Lu Ji, a jednak u tego ostatniego mamy do czynienia z diametralnie innym spojrzeniem na rolę literatury. O ile Cao Pi pojmował literaturę utylitarnie, ak-

¹¹ Qu Yuan (?340–?278 p.n.e.) – polityk i wybitny poeta chiński z okresu Walczących Królestw. Pochodził z państwa 楚 Chu. Do najśłynniejszych jego wierszy należą: 「離騷」 *Li sao* (*Spotkanie z żalością*) czy też 「天問」 *Tian wen* (*Pytam niebiosy*).

¹² Warto też wiedzieć, że we wcześniejszym fragmencie *Lun wen* autor krytykował twórczość tzw. siedmiu mistrzów ery Jian An – 建安七子 *Jian An qi zi* (do których należeli m.in.: Wang Can czy też Chen Lin), wskazując na zalety i wady kompozycyjne widoczne w ich wierszach.

¹³ *Wen fu* – traktat literacki w 20 częściach, zamieszczony w dziele *Wen xuan* (*Antologia literatury*). W piątej części omawianego traktatu opisane zostały podstawowe zasady kompozycji poszczególnych gatunków literackich.

centując jej społeczną funkcję, o tyle Lu Ji akcentuje już w sposób typowy dla poetyki okresu Zachodniej Dynastii Jin estetyczny wymiar utworu literackiego. Należy sądzić, że zarówno Cao Pi, jak i Lu Ji sklasyfikowali najważniejsze dla nich (spośród wielu istniejących) gatunki literackie, jednak u Lu Ji siedem spośród dziesięciu gatunków należy do liryki, a poza tym swój opis rozpoczął on (odwrotnie niż Cao Pi) od najbardziej osobistego – rapsodu, a skończył na formach publicznych – prezentacji i dyskusji.

Potrzeba wyselekcjonowania i opracowania antologii najlepszych, najbardziej reprezentatywnych dla danego gatunku utworów doprowadziła do wydania pod koniec III wieku n.e. przez Zhi Yu dzieła zatytułowanego *Wen zhang liu bie ji* (*Antologia literatury ułożona według gatunków*). Z dzieła tego zachowały się tylko krótkie fragmenty, ale stało się ono wzorcem dla wielu antologii poezji napisanych w okresie Sześciu Dynastii¹⁴.

Powyższe rozważania na temat rodzenia się świadomości gatunków literackich w Chinach należy uzupełnić o przedstawienie tych tekstów, które funkcjonowały w literaturze chińskiej jako poetyki normatywne, określając rolę i zadania literatury (w szczególności poezji), czy też formułując zasady kanonu i kryteria klasyfikacji poszczególnych utworów. Pierwszym i zarazem najważniejszym tego rodzaju normatywnym tekstem była niewątpliwie wspomniana już powyżej *Da xu* (*Wielka Przedmowa*) do *Księgi Pieśni* – pierwszej antologii poezji w Chinach.

Natomiast za najwybitniejszą rozprawę krytycznoliteracką z czasów chińskiego średniowiecza uważa się powszechnie *Wen xin diao long* (*Umysł literacki a rzeźbienie smoków*) autorstwa Liu Xie. Literaturę (文 *wen* lub też 文章 *wen zhang*) Liu Xie pojmuje jednak zupełnie inaczej od swoich poprzedników. Jest ona dla niego odbiciem, czy też realizacją, ukonkretnieniem ogólnego wzorca piękna immanentnego w otaczającym nas świecie. Dla Liu Xie każda istota żywa, każdy element przyrody „śpiewa swoją pieśń” – muzyką jest dla niego grzmot wodospadu czy jęk wichru w lesie¹⁵. Tym bardziej więc człowiek za pomocą swojego języka opisuje piękno otaczającego świata. Za najlepsze dzieła literatury chińskiej i wzorzec dla przyszłych pokoleń Liu Xie uznał Pięcioksiąg Konfucjusza. W *Wen xin diao long* autor wyróżnia 33 gatunki literac-

¹⁴ *Wen zhang liu bie ji* wymienia 13 gatunków literackich, mianowicie: panegiryki, rapsody, liryki, siedmiozłoskowce, upomnienia, inskrypcje, lamenty, mowy żałobne, hipotetyczne dyskusje, epitalia, teksty prognostyczne, wróżebne i oceny. Charakterystyczne jest to, że wszystkie te gatunki pisane były wierszem.

¹⁵ Jest rzeczą charakterystyczną, że w swojej przedmowie do *Kokinshū* Ki no Tsurayuki formułuje podobny pogląd na genezę poezji:

「花になくうぐひす、水にすむかはづのこゑをきけば、いきとしいけるものいづれか うたをよまざりける」。(Hana ni naku uguisu, mizu ni sumu kawazu no koe o kikeba, iki to shi ikeru mono izureka uta o yomazarikeru). Gdy słuchamy gajówki wśród kwiatów, czy żaby kumkającej w wodzie, pomyślimy – czyż jest jakaś istota pod słońcem, która nie śpiewa swojej pieśni? – por.: [28], s. 159–160.

Trudno obecnie stwierdzić, czy Tsurayuki zapoznał się z *Wen xin diao long* w oryginale, czy też korzystał z *Bunkyo hifuron* (*Zwierciadło literatury, czyli o tajemnicach kompozycji*), w którym to dziele mnich Kūkai odwoływał się do wielu myśli Liu Xie.

kie, z czego 16 należy do liryki, a pozostałe 17 do epiki. Jednakże, podobnie jak Lu Ji lub też Zhi Yu, Liu Xie za ważniejszą uznaje lirykę, co zresztą było typowe dla chińskiej krytyki literackiej na początku VI wieku n.e. W innej słynnej pracy – antologii *Shi pin* (*Stopnie [etapy] poezji*) – autor Zhong Rong stwierdza, że najbardziej popularnym gatunkiem w literaturze chińskiej jest wiersz 5-sylabowy. Antologia posiada 3 przedmowy, które rzucają światło na zagadnienia ewolucji aparatu pojęciowego i samej nauki o literaturze. Zhong Rong analizuje ponadto około 120 wierszy wcześniejszych poetów, tworząc swoisty ranking arcydzieł poezji chińskiej. Ogromna popularność 5-zgłoskowca w poezji chińskiej w czasach dynastii Liang była powodem pojawienia się jeszcze dwu antologii, których nie sposób pominąć, omawiając rozwój chińskiej myśli krytycznoliterackiej. Na rozkaz Xiao Ganga Xu Ling skompilował słynny zbiór poezji miłosnej *Yu tai xin yong* (*Nowe pieśni z nefrytowego tarasu*) i napisał do niego przedmowę. Zbiór ten, zawierający utwory pisane głównie 5-zgłoskowcem, stał się wzorcem stylu poetyckiego na długie lata, tzw. stylu „nefrytowego tarasu” (玉台体). Natomiast starszy brat Xiao Ganga, Xiao Tong, jest uważany za autora przedmowy i redaktora *Wen xuan* (*Antologia literatury*) – zbioru bardzo popularnego w Japonii we wczesnej epoce Heian.

Termin ‘literatura’ (文学 *bungaku*) w japońskich źródłach po raz pierwszy pojawia się w *Yōrō ritsuryō* (*Prawa z ery Yōrō*)¹⁶. Jednak w tym tekście z zakresu prawodawstwa z epoki Nara słowo *bungaku* określało urząd¹⁷. Natomiast na określenie dzieła sztuki pojęcie to po raz pierwszy wystąpiło w antologii poezji pisanej po chińsku, *Kaifūsō* (*Dawne ulubione strofy*). Znajdujemy tam następujące zdanie: „Zasami [zaprasza się] znawcę literatury i organizuje suto zakrapiane przyjęcia”¹⁸.

Osobnym problemem jest kwestia znaczenia pojęcia *bungaku* dla Japończyków pod koniec VIII wieku. Suzuki Sadami stwierdza, że „literatura” w okresie Nara obejmowała całe piśmiennictwo konfucjańskie, czyli *Czteroksiąg* i *Pięcioksiąg konfucjański* i klasyczne kroniki chińskie (określane razem jako: 文章 *bunshō*), prócz tego sutry buddyjskie, wreszcie poezję, spośród której wydziela-

¹⁶ Kodeksy *ritsuryō* opracowywano regularnie od reform ery Taika aż do późnej epoki Heian. Od nazwy tych aktów prawnych, opartych na chińskich wzorcach z czasów dynastii Tang, cały ówczesny system sprawowania władzy określa się w historiografii jako *ritsuryō kokka* ‘państwo (kodeksów) prawa’. Z czasem, w celu lepszego dostosowania tychże kodeksów do zmiennej sytuacji politycznej i społecznej, zaczęto opracowywać ich aktualizacje (格 *kyaku*) i komentarze (式 *shiki*) – do najbardziej znanych tekstów należały *Sandai kyakushiki* (*Komentarze z Trzech Epok*), z których zachowały się tylko dwa fragmenty: *Kōnin kyaku* – akty prawne z ery Kōnin (810–824) i *Engi shiki* – spis aktów z ery Engi (901–923).

Era 養老 Yōrō (717–724) to okres panowania cesarzowej Genshō. Kodeks *Yōrō ritsuryō*, opracowany w 718 roku, stanowił kontynuację i rozszerzenie kodeksu ery Taihō i składał się z 10 zwojów *ritsu* i 10 zwojów *ryō*. Głównym redaktorem kodeksu był Fujiwara no Fuhito – wybitna osobowość wczesnej epoki Nara, twórca ówczesnego prawodawstwa i główny architekt nowo budowanej stolicy w Narze.

¹⁷ Por.: [75], s. 81.

¹⁸ Oryginalny tekst: 「旋文学之士、時開置醴之遊」 (podkr. – K.O.). Cyt. za: [75], s. 81. 醴之遊 było określeniem bankietów. przyjęć, na których podawano słodką sake.

no „wiersze chińskie” (*kanshi*) i „pieśni japońskie” (*waka*). Widać więc wyrażenie, że w tamtych czasach nie oddzielono jeszcze literatury od piśmiennictwa użytkowego, a o świadomości gatunków literackich można mówić tylko w odniesieniu do *waka*, poezji japońskiej, którą od początku przeciwstawiano utworom pisanym w języku chińskim.

Tradycja japońska jako początek recepcji literatury chińskiej na archipelagu podaje przyjazd koreańskiego mnicha Wani¹⁹ w 16 roku panowania cesarza Nintoku (285 r.). Miał on przywieźć wtedy na dwór cesarski dwie bardzo ważne księgi: *Dialogi konfucjańskie* i *Senjimon* (*Księgę tysiąca znaków*).

Na jedne z pierwszych śladów świadomości literackiej i naglącej potrzeby klasyfikacji poezji oraz jej teoretycznego ujęcia można natrafić już w *Księdze dawnych wydarzeń* (*Kojiki*). Przy siedmiu wierszach pojawiają się określenia rodzaju pieśni – głównie w oparciu o kryterium treściowe:

pieśń wiejska (może: *prowinjonalna*) **hinaburi** – komentarz, który pojawia się w I zwoju po 7 wierszu: 「此歌者、夷振也。」

pieśń przy wychylanych czaszach **sakakura-no uta** – II zwój, wiersze 40 i 41: 「此者酒樂之歌也。」

pieśń kojąca, spokojna **shitsuuta** – III zwój, wiersze 92–95: 「…志都歌之歌返也。」

pieśń wróżąca pomyślność **hokiuta** – III zwój, wiersz 74: 「此者本岐歌之片歌也。」

pieśń–wyznanie **shirageuta** – III zwój, wiersz 79: 「此者志良宜歌也。」

pieśń o obyczajach ludzi dworu **miyahitoburi** – III zwój, wiersz 82: 「此歌者、宮人振也。」

pieśń miłosna **yomiuta** – III zwój, wiersz 90: 「此二歌者、讀歌也。」

Widać więc wyraźnie, że w tej niedojrzałej jeszcze próbie klasyfikacji zmieszane zostały różne kryteria: treściowe, sytuacyjne, kompozycyjne.

Za pierwsze japońskie poetyki normatywne uważa się cztery dzieła (wszystkie zachowały się do naszych czasów) określane wspólnym mianem: *Waka yoshiki* (*Cztery zasady [wskazówki do] pieśni japońskich*). Na ten cykl składają się: *Kakyō hyōshiki* (*Wskazówki do kanonu pieśni*) Fujiwara no Hamanarięgo, *Kisenshiki* (*Reguły mnicha Kisenę*), *Hiko himeshiki* i *Iwami no joshiki* (mniej istotne dla procesu historycznoliterackiego utwory anonimowe).

Najsłynniejszą z wczesnojapońskich poetyk normatywnych jest z pewnością traktat *Wskazówki do kanonu pieśni*. Autorem tego utworu był Fujiwara no Hamanari. Uważa się, że wstęp do tej poetyki posłużył Ki no Tsurayukiemu za wzór przy pisaniu jego *Kanajo*. Jednak Hamanari napisał swoją poetykę, niewolniczo wzorując się na chińskich traktatach krytycznoliterackich. Wylicza on 7 błędów kompozycji – ‘chorób poezji’ (歌病 *kahei*)²⁰, podając przykłady wierszy posiadających daną usterkę.

Kisenshiki (*Reguły mnicha Kisenę*) to traktat poetycki, autorstwo którego tradycja przypisuje mnichowi Kisenowi. Według komentarza Kenshō do *Kokinshū*

¹⁹ Fujiwara no Kintō, autor glos do *Kanajo*, przypisuje Wani autorstwo wiersza *Naniwazu-ni...*

²⁰ Por.: [66], s. 405 i n.

poetyka ta powstała w erze Ninna (885–889). Autor wylicza 4 błędy kompozycji o metaforycznych nazwach: 岸樹 *ganju* ‘drzewa na zboczu skały’, 風濁 *fūda-ku* ‘brud niesiony z wiatrem’, 浪船 *rōsen* ‘statek na falach’ i 落花 *rakka* ‘opadające kwiaty’. Cechą charakterystyczną tego traktatu jest uwzględnienie po raz pierwszy wierszy japońskich i ich krytyka.

3. Geneza gatunku literackiego *nikki*

W literaturoznawstwie polskim i europejskim panuje wyraźnie rozróżnienie pomiędzy dziennikiem z jednej strony a pamiętnikiem z drugiej.

Natomiast Japończycy na określenie dziennika, jak również pamiętnika używają słowa *nikki*, które w *Wielkim słowniku języka ojczystego* (*Kokugo daijiten*) zostało zdefiniowane w sposób następujący:

*Zapis wydarzeń i przeżyć uporządkowanych dzień po dniu wraz z dołączoną datą, dokonany w tym samym dniu lub po upływie krótkiego okresu czasu*²¹.

Obok ‘dziennika’ w japońskim literaturoznawstwie wyodrębnia się również dziennik z podróży, który określany jest mianem *kikō*. Termin ten *Wielki słownik języka ojczystego* definiuje następująco:

*Zapis doświadczeń, obserwacji i wrażeń z podróży. Istnieje wiele rodzajów – od prostych opisów topograficznych po teksty wyrażające głębokie przemyślenia autora, w których duży nacisk położono na tropy stylistyczne*²².

²¹ Oryg.: 「出来事や感想を一日ごとにまとめ、日付を付けて、その当日または接近した時点で記録すること。まれのボ。」 *Dekigoto ya kansō o ichinichi gotoni matome, hizuke o tsukete, sono tōjitsu mata wa sekkin shita jiten de kiroku suru koto. Mata, sono kiroku.* [39], s. 1876.

²² Oryg.: 「旅行中の体験、見聞、印象などを書き綴ったもの。単なる地誌、記録の類から、修辭に気を配った美文、作者の深い思索をしめすものなど、多種多様。」 *Ryokōchū no taiken, kenbun, inshō nado o kakitsuzutta mono. Tannaru chishi, kiroku no rui kara, shūji ni ki o kubatta bibun, sakusha no fukai shian o shimesu mono nado, tashutayō.* [39], s. 617.

Jak podaje Horiuchi ([20], s. 1–3), dziennik z podróży jako gatunek literacki wyodrębnił się dopiero w XIII–XIV wieku, na co wpływ niewątpliwie miało przeniesienie siedziby shogunatu do Kamakury (podczas gdy głównym ośrodkiem kulturotwórczym pozostało Kyōto). To właśnie w epoce Kamakura powstały takie wybitne dzienniki, jak: 『十六夜日記』 *Izayoi nikki* (*Dziennik szesnastu nocy*) mniszki Abutsu, 『海道記』 *Kaidōki* (*Kronika drogi nadmorskiej*) czy 『東関紀行』 *Tōkan kikō* (*Zapiski z podróży na wschód od bariery*). Jednak były to utwory zupełnie odmienne od dzienników tworzonych w epoce Heian. W czasach kultury samurajskiej arystokracja straciła zupełnie na znaczeniu i literaturę zaczęli tworzyć głównie mnisi, którzy w duchu buddyjskiego nauczania rezygnowali z „ulotnych blasków tego świata” (浮世 *ukiyo*) i udawali się do swoich pustelni, by ćwiczyć się w medytacjach i życiu duchowym. Tak powstał cały prąd zwany „literaturą eremitów” (隠者文学 *inja bungaku*), którego najwybitniejszym przedstawicielem był 鴨長明 Kamo no Chōmei, autor słynnego zbioru szkiców (隨筆 *zuihitsu*) 『方丈記』 *Hōjōki* (*Zapiski z szalasu*). Zmienił się też język tych utworów – o ile w X–XI wieku dzienniki (jak i cała literatura) układane były w żywej japońszczyźnie i zapisywane za pomocą alfabetu *kana*, o tyle

Jak podaje *Wielki słownik klasycznej literatury japońskiej* (*Nihon koten bungaku daijiten*):

Przez literaturę pamiętnikarską (która jako gatunek narodziła się w epoce Heian) rozumiemy zbiór dzieł literackich, opartych na historii życia jednego człowieka (lub też ograniczonych do pewnych jego doświadczeń), w których autor dokonuje rekonstrukcji swojej biografii, aby uporządkować własne uczucia, wspomnienia²³.

Wyraźnie zwrócono więc uwagę na dystans diarysty i naddane uporządkowanie, jakie przydaje on minionym wydarzeniom ze swojego życia – (...) *sono jinsei o saikōsei shi, sono naimenzō o aratamete*...

Natomiast relacje z podróży *kikō* zdefiniowane są w następujący sposób: Utwory odzwierciedlające przeżycia czy przemyślenia pisarza, odbywającego podróż w jakimś celu. Inne nazwy: 'zapiski z podróży', 'zapiski [poczynione] w drodze', w przeszłości nazywane 'zapiski z drogi'. Wiele z nich zawiera na początku rodzaj prologu, opisującego motywację wyruszenia w podróż, pozycję społeczną i środowisko autora, na końcu zaś w formie epilogu opisane są przemyślenia i krytyczne refleksje nad przebytą podróżą albo też przygotowania do kolejnej wędrówki (np. w drogę powrotną); w wielu dziełach pojawiają się też utwory poetyckie. Utwory cechujące się dojrzałą tematyką czy kompozycją lub też zdradzające artyzm języka zaliczane są do literatury podróżniczej (która jest jednym z nurtów szeroko pojętej literatury pamiętnikarskiej) i wraz z gatunkiem eseju tworzą jeden z nurtów literatury retrospektywnej²⁴.

Z kolei Melanowicz w monografii *Literatura japońska* opisuje omawiany gatunek w taki sposób: „(...) dzienniki mające wartość literacką są jednym z gatunków japońskiej prozy artystycznej o długiej tradycji i dużej roli w historii literatury. Nikki dzielą się na urzędowe i prywatne. Wśród prywatnych wyróżnia

w epoce Kamakura literaturę tworzone głównie w tzw. stylu *wakan konkōbun* – hybrydzie sino-japońskiej.

²³ Oryg.: 「平安時代に成立した文学ジャンルとしての日記文学は、一人の人間の生涯のほぼ全貌、もしくは特定の限られた体験に基づいて、その人生を再構成し、その内面像をあらためて表出した一群の文学作品をさす。」 *Heian jidai ni seiritsu shita bungaku janru to shite no nikki bungaku wa, (...) hitori no ningen no shōgai no hobo zenbō, moshikuwa tokutei no kagirareta taiken ni motozuite, sono jinsei o saikōsei shi, sono naimenzō o aratamete hyōshutsu shita ichigun no bungaku sakuhin o sasu.* [62], s. 618.

²⁴ 「なんらかの意味で旅をした作者が、その旅中の体験や感想を綴った文章。旅行記、道中記、古くは道の記ともいった。冒頭にその旅をするに至った動機や自身の立ち居、感興などを述べた序的部分を、末尾にその旅の反省や次の旅（例えば帰路）への出たちなどを記した結語を、それぞれ持つことの多く、また詩歌を挿入するものも多い。主題や構想が成熟しあるいは表現にも文学性が認められるものは、紀行文学と呼ばれて、広義の日記文学の中に入り、隨筆文学と共に自照文学の一角を形成する。」 *Nanraka no imi de tabi o shita sakusha ga, sono ryochū no taiken ya kansō o tsuzutta bunshō. 'Ryokōki', 'dōchūki', furuku wa 'michi no ki' to mo itta. Bōtō ni sono tabi o suru ni itatta dōki ya jishin no tachii, kankyō nado o nobeta joteki bubun o, matsubi ni sono tabi no hansei ya tsugi no tabi (tatoeba kiro) e no detachi nado o shirushita ketsugo o, sorezore motsu koto no ōku, mata shiika o sōnyū suru mono mo ōi. Shudai ya kōsō ga seijuku shi aruiwa hyōgen ni mo bungakusei ga mitomerareru mono wa, kikō bungaku to yobarete, kōgi no nikki bungaku no naka ni hairi, zuihitsu bungaku to tomo ni jishō bungaku no ikkaku o keisei suru.* [62], s. 122.

się zabytki pisane w języku chińskim oraz japońskim. Historyk literatury japońskiej zajmuje się głównie tymi ostatnimi, których pierwszy okres rozkwitu przypada na wiek X i XI. Wśród dzienników literackich są utwory o charakterze zapisków z podróży (*Tosa nikki*, *Sarashina nikki*), notatników poetyckich (*Ise nikki*, *Heichū nikki*) i opowieści (*Izumi Shikibu nikki*, *Kagerō nikki*, *Takamitsu nikki*)²⁵.

Przyjrzyjmy się genezie tych gatunku literackich na gruncie japońskim i chińskim (trzeba bowiem pamiętać, że klasyczna literatura chińska i krytyka literacka były wzorcem dla poszukiwań japońskim poetów i uczonych z epok Nara i Heian). Pojęcie *nikki* jest pożyczką chińską (po chińsku: *riji*) i po raz pierwszy termin ten można spotkać w dziele zatytułowanym *Lun heng* (*Rozważania krytyczne*)²⁶. W pracy tej Wang Chong jako *riji* sklasyfikował takie dzieła, jak *Wiosny i jesień* czy cały *Pięcioksiąg konfucjański*. W Chinach analizowany termin miał przez bardzo długi czas znaczenie wyłącznie użytkowe, oznaczając z jednej strony dzieła filozoficzne i piśmiennictwo naukowe, a z drugiej – oficjalne kroniki dworu, zapisy przemówień cesarskich i dzienniki z każdego dnia życia cesarza (tzw. *kikyochū*).

Choć słowo *nikki* pojawiało się w tytułach wielu utworów, już nawet w okresie Yamato, to jednak nie miały one charakteru dzienników, a były w większości wiernymi zapiskami pewnych ważnych wydarzeń historycznych. Do takich należą dwa „dzienniki”, wymieniane w *Shoku Nihongi*, napisane przez urzędników w czasach zamieszek ery Jinshin – *Ato no chitoku nikki* i *Tsuki no muraji oumi nikki*. Do czasów dzisiejszych zachowała się również pewna liczba oficjalnych, cesarskich kronik (mających w tytule termin *nikki*) z epok Nara i Heian. Wymienić tutaj można chociażby *Geki nikki* czy *Naiki nikki* z epoki Heian.

Wymienione powyżej „dzienniki” były jednak tylko zapiskami urzędowymi, dworskimi i nie posiadały żadnych walorów literackich. Pisane one były w notacji zwanej *kambun* i ich jedynym celem było wierne oddanie wydarzeń, odprawionych ceremonii, audiencji udzielanych przez cesarza itd. Rozwój dzienników prywatnych i wreszcie narodziny dziennika jako gatunku literackiego wiążą się natomiast z niesłychaną popularnością w epokach Nara i Heian swego rodzaju kalendarzy, tzw. 具注曆 *guchūreki*²⁷. Drugim impulsem do rozkwitu literatury

²⁵ [51], s. 65.

²⁶ *Lun heng* to dzieło napisane w 90 roku n.e., którego autorem był 王充 Wang Chong (ok. 27–ok. 100), myśliciel z czasów późnej dynastii Han, przedstawiciel naturalizmu i sceptycyzmu w filozofii chińskiej. W swojej pracy skrytykował m.in. powszechnie panujące wówczas przekonanie o odpowiedności pomiędzy oceną moralną czynów władcy a karą zsyłaną na poddanych przez osobowe Niebo.

²⁷ Były to kalendarze sporządzane w jedenastym miesiącu każdego roku przez 陰陽寮 *In'yōryō* (Urząd ds. Księżyca i Słońca), które prócz wypisanych pod każdym dniem wróżb i czynności objętych tabu posiadały dwie lub trzy linijki wolne na dopisywanie własnych notatek. *Guchūreki* stały się bardzo popularne wśród arystokracji, a niektóre z nich ze względu na wysokie walory artystyczne zapisków weszły do kanonu klasycznej literatury japońskiej, jak np. 『九曆』 *Kyūreki* (Kalendarz z dziewięcią [alei]) – dziennik Fujiwara no Morosuke, 『小右記』 *Shōyūki* (Zapiski Ministra Prawej Strony z rezydencji w Ono) – dziennik Fujiwara no Sanesuke czy też

pamiętnikarskiej były liczne podróże ówczesnych arystokratów do Chin²⁸. Do najwybitniejszych relacji z podróży, które zachowały się do czasów współczesnych, należą m.in.: 『在唐日記』 *Zaitō nikki* (*Dziennik z pobytu w Chinach*) autorstwa Kibi no Makibi czy też słynne dzieło mnicha Ennina – 『入唐求法巡礼行記』 *Nittō guhō junrei kōki* (*Zapiski z pielgrzymki do Chin w poszukiwaniu oświecenia*) z 847 roku²⁹. Wreszcie dzienniki prowadzili również cesarze (np. Uda, Daigo) i przedstawiciele arystokracji.

Należy wspomnieć jeszcze o dwóch innych rodzajach kronik, systematycznie sporządzanych na dworze w Heiankyō. Jednym z nich były zapiski z różnego rodzaju uroczystości dworskich i ceremonii odprowadzanych w świątyniach buddyjskich i shintoistycznych. Sporządzano pisemne relacje z prawie wszystkich ważnych wydarzeń, poczynając od modłów zanoszonych do świątyń³⁰, poprzez opisy festiwali i bankietów (słynny jest opis 10-dniowego przyjęcia koronacyjnego *daijōe*, wydanego przez Fujiwarę no Yōrinagę w 1142 roku na cześć cesarza Konoe), zawodów *sumō*, a kończąc na relacjach z różnorodnych incydentów, wydarzeń, opisach pojmania przestępców itp.

Drugim (o wiele ważniejszym w rozwoju dziennika jako gatunku literackiego) rodzajem zapisków historycznych były relacje z turniejów poetyckich. Zachowało się bardzo dużo takich tekstów z epoki Heian, sporządzanych zarówno przez gospodarza, mecenasa danego turnieju, jak i przez kogoś z zaproszonych gości.

『御堂関白記』 *Midō kampakuki* (*Zapiski Wielmożnego Kanclerza*) – dziennik Fujiwara no Michinaga.

²⁸ Warto zauważyć, że w ciągu 240 lat (od roku 600 do 840) dwór japoński wysłał aż 18 oficjalnych poselstw do Chin, przy czym w trzech przypadkach liczba uczestników przekraczała 500 osób.

²⁹ Wybitne dzieło, uważane za prekursorskie wobec całego nurtu starojapońskiej literatury podróżniczej. Autor, mnich 円仁 Ennin (794–864, imię pośmiertne: Jikaku Daishi) był wyznawcą buddyzmu ezoterycznego sekty Tendai. W roku 838 udał się do Chin, uczestnicząc w ostatniej misji japońskiej do imperium Tangów, której przewodniczył Fujiwara no Tsunetsugu. W trakcie dziewięcioletniej podróży odwiedził Pięć Świętych Gór (*godaisan*), by w końcu dotrzeć do stolicy państwa chińskiego – Chang’anu.

³⁰ Zachowały się fragmenty późniejszego odpisu tekstu zatytułowanego 『祈雨外記日記』 *Kiu geki nikki* (*Kronika modłów o deszcz*).

Rozdział 2

ZARYS BIOGRAFII KI NO TSURAYUKIEGO NA TLE NAJWAŻNIEJSZYCH WYDARZEŃ Z WCZESNEJ EPOKI HEIAN

Mistrz rzekł: O, Zeng zi! Moja nauka jedną [myślą] wszystko przenika.

Konfucjusz, *Dialogi konfucjańskie*¹

1. Rozwój kultury japońskiej w II połowie IX wieku

Lata życia Ki no Tsurayukiego (872–945) to okres pokoju wewnętrznego i coraz pełniejszego rozkwitu kultury arystokratycznej, której głównym ośrodkiem było Heiankyō (dzisiejsze Kioto) z jego wspaniałymi rezydencjami, świątyniami, a w szczególności pawilonami wchodzącymi w skład Wewnętrznego Pałacu Cesarskiego – *Dairi*. Heiankyō, „Stolica Pokoju i Spokoju”, erygowana dekretem cesarza Kammu, stała się siedzibą dworu w 794 roku i pozostała rezydencją cesarza aż do Restauracji Meiji w 1869 roku (choć *de facto* już od początku okresu Kamakura cesarz był tylko postacią marionetkową, a faktyczna

¹ Oryginalny tekst: 「子曰、參乎、吾道一以貫之。」 *Zi yue, Shen hu, wu dao yi yi guan zhi*. Cyt. za: [89], s. 104. W dalszym fragmencie Zeng zi – uczeń Konfucjusza – wyjaśnia, że tym jedynym celem, którym przepełniona (dosł. ‘przenicowana’) jest droga [dao] mistrza, jest zasada *zhong shu* ‘lojalności i przebaczenia’. Por. też: [10], s. 50.

Goregląd w biografii Tsurayukiego – powołując się na publikację Hagitaniego Boku – stwierdza, że japońskie odczytanie ostatnich dwóch ideogramów z tej sentencji posłużyło jako imię nadane młodemu Ako-kuso po osiągnięciu pełnoletności. *Tsurayuki*, czyli ‘Przeniknięty/Przepełniony [jedną myślą/jednym celem]’, okazało się proroczym przydomkiem poety – całe swoje życie poświęcił właśnie jednemu celowi, by poezja japońska była (jak pisał w *Kanajo*) „trwała jak młode witki wierzbowe, wiecznie żywa jak igły sosny” oraz by cieszyła przyszłe pokolenia, „dopóki mały kamyk nie stanie się wielkim głazem”. Por.: [16], s. 40.

władza przeszła w ręce shoguna i klasy wojowników). IX wiek obfitował jednak w głębokie przemiany polityczne i społeczne, których areną stała się nowa stolica. W 806 roku dobiegło kresu 25-letnie, burzliwe panowanie cesarza Kammu. Był to okres wypraw pacyfikacyjnych przeciwko Ajnom, dwukrotnego przeniesienia stolicy (wpierw do Nagaoki, później do Heiankyō) i wreszcie intryg dworskich, z których największy wpływ na losy kraju miała sprawa księcia Sawary². Umierając, pozostawił jednak Kammu kraj w znacznie lepszym stanie, niż zastał na początku swojego panowania. Po zwycięstwach armii pod wodzą Sakanoue no Tamuramaro Ajnowie nigdy już później nie dali się we znaki na tyle, by nie poradziła sobie z nimi lokalna administracja. Do nowej, zbudowanej z olbrzymim rozmachem stolicy³ przeniesiono wszystkie urzędy, wiele pałaców i świątyń, przeprowadziły się tam najznamienitsze rody arystokratyczne. Zaczynała się nowa epoka, którą historycy kultury określają mianem *Kōnin, Jōgan bunka* 'kultura Kōnin i Jōgan'⁴. Dominantą tego okresu była kolejna fala sinizacji kultury dworskiej, co szczególnie przejawiało się w latach panowania cesarza Saga. Tak jak cesarz Temmu był pierwszym monarchą zdolnym zapanować militarnie nad wszystkimi rodami i scentralizować państwo, wprowadzając Japonię na drogę *ritsuryō kokka* 'państwa prawa', tak Saga był pierwszym władcą,

² Książę Sawara (?–785), następca tronu i brat cesarza Kammu, został oskarżony o kierowanie spiskiem, który doprowadził do zamordowania Fujiwara no Tanetsugu, ulubienica cesarza i głównego architekta nowej stolicy w Nagaoc. Książę, więziony przez 10 dni w świątyni Otokunidera w Nagaoc, został następnie zesłany na wyspę Awaji, lecz zmarł w drodze, a jego ciało zostało pochowane na Awaji bez jakiegokolwiek poszanowania. Później jego mściwy duch (*onryō*) prześladował Kammu aż do kresu jego panowania, i to właśnie próba ucieczki przed *onryō* księcia Sawary jest wymieniana jako jedna z głównych przyczyn porzucenia przez dwór na wół zbudowanej Nagaoki i rozpoczęcia budowy Heiankyō. Duch Sawary uspokoił się dopiero po podniesieniu księcia pośmiertnie do godności cesarza i nadaniu chińskiego imienia Sudō oraz po ekshumacji jego szczątków i przewiezieniu do mauzoleum w Yamato.

³ Heiankyō (podobnie jak i poprzednie stolice: Kiyomihara no Miya, Fujiwarakyō i Heijōkyō) były budowane na wzór Chang'anu, stolicy chińskiego imperium Tang, jednakże każda kolejna stolica rozmiarem i przepychem miała przyciemnić poprzednie. „Stolica Pokoju i Spokoju” usytuowana została w prowincji Yamashiro, w zlewisku górskich rzek Kamo i Katsura, otoczona z trzech stron górami, a otwarta na południe – zgodnie z klasycznymi teoriami „wody i powietrza”. Zbudowana na planie prostokąta o bokach długości 5,6 i 4,7 km, nowa stolica poprzecinana była dziewięcioma alejami krzyżującymi się pod kątem prostym z dziewięcioma ulicami. Przez środek miasta biegła wytyczona z rozmachem, szeroka na 85 m Suzaku ōji, „Aleja Szkarłatnego Feniksa”, rozpoczynająca się przezwiezioną z Nary, olbrzymią bramą Rashōmon, a zakończona bramą Suzakumon, wiodącą na teren Daidairi – Zewnętrzznego Pałacu Cesarskiego.

⁴ W japońskich opracowaniach naukowych spotyka się następującą periodyzację historii kultury starożytnej (nazwy zapożyczono w większości od nazw dominujących pod względem rozkwitu kulturalnego okresów panowania poszczególnych cesarzy):

Asuka bunka 'kultura Asuka' (do 645),

Hakuhō bunka 'kultura Hakuhō' (645–701),

Tempyō bunka 'kultura Tempyō' (701–770),

Hōki, Enryaku bunka 'kultura Hōki, Enryaku' (770–806),

Kōnin, Jōgan bunka 'kultura Kōnin, Jōgan' (806–889),

Zenki kokufū bunka 'wczesna kultura narodowa' (889–1068),

Kōki kokufū bunka 'późna kultura narodowa' (1068–1221).

na którego rządach skończył się na długo okres krwawych rozgrywek o tron. Monarcha ten był pierwszym, który nie zastosował drastycznych represji w stosunku do organizatorów i uczestników buntu Kusuko. Od tego momentu brutalną przemoc zastąpiła przemyślna intryga dworska. Środkiem do zdobycia władzy przestały już być morderstwa i bunty – zastąpił je system *gaiseki* (wchodzenie w związki powinowactwa z rodem cesarskim poprzez oddawanie córek na żony i konkubiny władcy). Jak stwierdza Jolanta Tubielewicz:

Dopiero od panowania Sagi i jego bezpośrednich następców władcy będą coraz mniej zainteresowani rządem, a większość energii zaczną kierować na rozwój walorów estetycznych i duchowych, na stymulowanie działalności kulturalnej. (...) Bezwzględność w dążeniu do egoistycznych celów będzie maskowana oglądą, a usuwanie rywali ograniczy się do usuwania ze stanowiska, a nie ze świata, jak to bywało dawniej. Z tego punktu widzenia przejście od panowania Heizeia do Sagi stanowi właściwą cezurę, prawdziwe otwarcie okresu Heian”⁵.

Symbolem rozpoczynającego się okresu pokoju i ogromnego rozwoju sztuki było też Heiankyō – kolejna po Narze stolica zbudowana bez murów obronnych.

Okres czterastoletniego panowania cesarza Sagi nazywany bywa w historiografii japońskiej drugą falą sinizacji kultury dworskiej. Zresztą proces ten nie zakończył się wraz z abdykacją cesarza, lecz trwał dalej pod rządami dwóch jego następców: brata Sagi, cesarza Junna (lata panowania: 823–833), i jego syna, cesarza Nimmyō (833–850)⁶. Dopiero w latach osiemdziesiątych IX wieku dają się zauważyć pierwsze oznaki odrzucania tzw. *tōfū bunka* ‘kultury wzorowanej na chińskiej dynastii Tang’ i promowania rodzimej kultury i sztuki. Przemiany te zapoczątkują nowy okres w kulturze Japonii, nazywany *kokufū bunka* ‘kultura narodowa’.

Jednakże ta druga fala sinizacji różniła się w sposób istotny od pierwszej, z którą mamy do czynienia w epoce Nara, w okresie nazywanym *Tempyō bunka*. Na tym pierwszym etapie daje się zaobserwować w większości wypadków naśladownictwo wzorców importowanych z imperium Tangów oraz chęć nadrobienia przez Japończyków przepaści kulturowej, dzielącej ich od cesarstwa chińskiego. W okresie kultury Tempyō cesarstwo Tangów stało się wzorcem praktycznie we wszystkich dziedzinach życia – poczynając od prawodawstwa, systemu rządów i administracji, poprzez religię, wiedzę naukową (szczególnie medycyną), literaturę i sztukę, kończąc na architekturze i licznych technikach rzemieślniczych. Japończycy, zapatrzeni w kontynentalne imperium, zaczęli od 600 roku wysyłać częste poselstwa do Chang’anu⁷, nierzadko w liczbie ponad 500 ludzi na 3–4 okrętach. Wielu arystokratów, uczonych czy mnichów buddyjskich pozostawało potem w Chang’anie na wiele lat, najznamienitsze rody arystokratyczne wysyłały swoich synów po naukę do Chin⁸. Bardzo wiele rozwią-

⁵ Por.: [86], s. 27 i n.

⁶ Saga, Junna i Nimmyō określani są mianem trzech uczonych-cesarzy.

⁷ Wtedy jeszcze w Chinach panowała dynastia Sui.

⁸ W tym miejscu warto przypomnieć postać Abe no Nakamaro (698–770), uczestnika ósmej japońskiej misji do cesarstwa Tangów (jednocześnie jednej z największych wypraw – 557 osób na

zań przejęli Japończycy w dziedzinie prawodawstwa, systemu sprawowania rządów i administracji – z wzorców chińskich korzystano już przy opracowywaniu reform Taika i później kodeksu Taihō (702), dzięki któremu Japonia wkroczyła na drogę *ritsuryō kokka*⁹.

IX wiek stanowił więc dla kultury dworskiej Heiankyō rodzaj cezury pomiędzy naśladownictwem chińskich wzorców a ich twórczą interpretacją. Imperium Tangów nie mogło już dłużej pozostawać wzorem do naśladowania w dziedzinie polityki, prawodawstwa czy administracji. Pierwsze poważne pęknięcia na fasadzie świetności i potęgi cesarstwa chińskiego ujawniły się już w połowie VIII wieku podczas rebelii An Lushana¹⁰. Przez następny wiek dwór w Heiankyō zdążył wysłać jeszcze 7 misji do Chang'anu (w tym najliczniejszą, składającą się z 651 posłów – w latach 834–838), lecz ósma misja, na której czele mieli stanąć Sugawara no Michizane i Ki no Haseo, została w 894 roku wstrzymana. Tym samym zerwane zostały wszelkie kontakty na szczeblu dyplomatycznym z Chinami. Jednak Chiny tangowskie – pomimo postępującego rozkładu państwa – przez cały wiek IX stanowiły dla arystokracji dworskiej zamieszkującej Heiankyō wzorzec w zakresie kultury i sztuki (w szczególności literatury). Cesarz Saga, pierwszy z trzech cesarzy-uczonych, otrzymał staranne wykształcenie właśnie w zakresie klasycznej literatury chińskiej i kanonu ksiąg konfucjańskich. Dewizą jego panowania była chińska tetrada *bunshō keikoku* 'rządzić krajem poprzez literaturę', stanowiąca parafrazę myśli Cao Pi z eseju *Lun wen*.

O tym, że cesarz Saga doskonale zdawał sobie sprawę ze społecznej roli literatury i wspierał jej rozwój, świadczy podniesienie do piątej rangi dworskiej wykładowców klasycznej literatury chińskiej i sztuki kompozycji na Akademii w Heiankyō (tzw. *monjō hakushi*), podczas gdy inni *hakushi* posiadali tylko siódmą rangę dworską¹¹. Jako mecenas kultury, cesarz starał się zgromadzić na

4 okrętach) w 717 roku. Nakamaro nigdy już nie powrócił do ojczyzny – po wieloletnim pobycie na dworze cesarza Xuan Zonga, obdarzony tytułem gubernatora Wietnamu, w 753 roku zaokrętował się na statek płynący do Naniwy. Wskutek burzy jednak statek rozbił się u wybrzeży Chin i Nakamaro, który ocalał z katastrofy, spędził resztę swojego życia w Chang'anie.

⁹ O zainteresowaniu dworu w Narze wszelkimi wiadomościami z kontynentu świadczyć może uhonorowanie mnicha Mina i Takamury no Genriego – po powrocie z misji do Chin – specjalnie wprowadzonymi dla nich tytułami *kunitsu hakase* 'uczonych narodowych'.

¹⁰ An Lushan (705–757) – pierwotnie niewolnik pochodzenia tureckiego, który będąc ulubieńcem cesarza Xuan Zonga i jego kurtyzany, słynnej Yang Guifei, zrobił olbrzymią karierę na dworze. Mianowany gubernatorem trzech okręgów na pn. wsch. cesarstwa, miał bronić państwa przed najazdami Kitanów. W roku 755 wyruszył jednak na czele 150-tysięcznej armii i zdobywając po kolei Luoyang i Chang'an, proklamował się w 756 roku cesarzem. Choć sam An Lushan został zamordowany w następnym roku przez własnego syna, to jednak kampania mająca na celu stłumienie jego rebelii trwała aż do 763 roku. Ta rebelia była pierwszym wyraźnym sygnałem postępującego upadku cesarstwa Tangów – ujawniła ona wszystkie wewnętrzne słabości państwa i raz na zawsze złamała jego potęgę. Dynastia tangowska miała utrzymać się na tronie w Chang'anie jeszcze tylko przez około stu lat, dopóki nie zniosło jej powstanie chłopskie pod wodzą Huang Chao w 875 roku.

¹¹ Jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że do udziału we wszelkich uroczystościach i bankietach w pałacu cesarskim uprawnieni byli tylko arystokraci posiadający przynajmniej szóstą niższą rangę dworską, widać wyraźnie, jak wielką wagę przykładal monarcha do wspierania rozwoju literatury.

swoim dworze najwybitniejszych poetów piszących w języku chińskim. Z rozkazu monarchy redagowane były oficjalne antologie poezji chińskiej – potomni szczególnie docenili trzy z nich: *Ryōunshū* (*Zbiór wierszy przewyższających chmury*), *Bunka shūreishū* (*Wybrane z kwiatu poezji to, co wspaniałe i piękne*) i *Keikokushū* (*Zbiór wierszy o rządzeniu krajem*)¹². Wokół Dairi cesarskiego zgromadził się krąg poetów i znawców klasyki chińskiej, spośród których do najwybitniejszych należeli: Ono no Minemori, Shigeno no Sadanushi czy też Sugawara no Kiyotada. Bujnie rozwijała się również literatura epicka – w latach 821–822 mnich Keikai napisał *Nihon ryōiki* (*Japońskie zapiski o duchach i dziwach*) – pierwszy rodzimy zbiór opowieści anegdotycznych (tzw. *setsuwa*), wzorowany w pewnym stopniu na fantastycznych opowieściach chińskich. Na wiek IX datuje się także początki krytyki literackiej na archipelagu. Około 818 roku mnich Kūkai napisał traktat *Bunkyō hifuron* (*Zwierciadło literatury, czyli o tajemnicach kompozycji*) – pierwszą dojrzałą rozprawę teoretycznoliteracką w Japonii. Dwa lata później zredagował *Bumpitsu ganshinshō* (*Sztuka kompozycji, czyli wybór oczu i serca*), który stał się podręcznikiem poetyki dla dworzan próbujących swoich sił w komponowaniu wierszy w języku chińskim¹³. Powstawały też liczne teksty, które obecnie zalicza się do piśmiennictwa użytkowego, natomiast w IX wieku włączano je wszystkie w zakres pojęcia *bungaku* 'literatury'. Na początku wieku zredagowano dwie prywatne kroniki rodowe: *Kogo shūi* (*Pokłosie ze starych słów*) i wcześniej *Takahashi ujibumi* (*Pisma rodu Takahashi*). Prócz prywatnych kronik rozwijała się również historiografia sporządzana na rozkaz cesarza. W omawianym okresie zredagowane zostały trzy spośród tzw. sześciu kronik państwowych *rikkokushi*¹⁴. Od przeszło pół

¹² Późniejsza tradycja nazwała te trzy antologie wspólnym mianem *chokusen sanshū* 'trzy zbioru sporządzone na rozkaz cesarza'.

¹³ Trudno przecenić rolę mnicha Kūkai'a (774–835, imię pośmiertne: Kōbō Daishi) w rozwoju kultury japońskiej. W tym miejscu nie będę omawiał jego ogromnego wkładu w zreformowanie buddyzmu japońskiego. Jednak prócz tego Kūkai, otrzymawszy solidne wykształcenie w zakresie klasyki chińskiej, po dwuletnim pobycie w Chang'anie przywiózł do Japonii bogatą kolekcję nie tylko ksiąg religijnych, lecz także antologii poezji chińskiej i prac z zakresu teorii literatury. Poza wymienionymi powyżej rozprawami teoretycznoliterackimi, Kōbō Daishi uważany jest także za autora najstarszego japońskiego słownika ideogramów chińskich – *Tenrei banshō meigi* (*Znaczenia dziesięciu tysięcy ideogramów w stylach zhuan i li*). W 829 roku w dawnej rezydencji Fujiwara no Mitsumoriego przy dziewiętej alei w Heiankyō założył pierwszą prywatną akademię w Japonii – Shugeishuchiin (Akademia Wszelkich Umiejętności i Różnej Mądrości), w której umożliwił także ludziom o niższej pozycji społecznej studiowanie buddyjskich sutr i klasycznej literatury chińskiej.

¹⁴ *Rikkokushi* to ogólna nazwa sześciu kronik sporządzanych na rozkaz cesarski od początku VIII do końca IX wieku. Należą tutaj następujące utwory:

「日本書紀」 *Nihonshoki* (*Kronika japońska* – 720 r.),

「続日本紀」 *Shoku nihongi* (*Ciąg dalszy kroniki japońskiej* – 797 r.),

「日本後紀」 *Nihonkōki* (*Późniejsza kronika japońska* – 841 r.),

「続日本後紀」 *Shoku nihonkōki* (*Ciąg dalszy późniejszej kroniki japońskiej* – 869 r.),

「日本文徳天皇実録」 *Nihon Montoku tennō jitsuroku* (w skrócie: *Montoku jitsuroku*) (*Prawdziwe zapiski japońskiego cesarza, Montoku* – 879 r.),

「日本三代実録」 *Nihon sandai jitsuroku* (*Japońskie wierne zapiski z trzech okresów* – 901 r.).

wieku funkcjonowała pierwsza publiczna biblioteka, założona w Narze przez Isonokami no Yakatsugu¹⁵. O stopniu populamości literatury chińskiej na dworze cesarskim, a także o bujnym rozkwicie twórczości literackiej w Japonii w IX wieku dobitnie świadczy pierwszy katalog biblioteczny – *Nihonkoku genzaisho moku-roku* (*Spis tekstów istniejących obecnie w Japonii*). Redaktor katalogu, Fujiwara no Sukeyo¹⁶, zgromadził informację o 16 790 zwojach rękopisów znajdujących się na archipelagu – zarówno w bibliotece cesarskiej, jak i w prywatnych księgozbiorach. W II połowie VIII wieku działało na dworze również wielu wybitnych uczonych – znawców klasycznej chińskiej literatury i filozofii, historyków czy teologów buddyjskich. To właśnie dzięki takim postaciom, jak Miyako no Yoshika¹⁷, Miyoshi no Kiyotsura¹⁸, Sugawara no Michizane¹⁹ czy wspomniany już mnich Kūkai, w Japonii w IX wieku miał miejsce tak wszechstronny rozwój nauki, literatury, sztuki i myśli buddyjskiej, który położył podwaliny pod kulturę Heian – dojrzałą i wysublimowaną kulturę arystokracji dworskiej.

2. Zarys genealogii rodu Ki

Materiałów do studiowania biografii Ki no Tsurayukiego, jednego z najwybitniejszych literatów wczesnej epoki Heian, zostało do czasów współ-

Wszystkie te teksty napisane zostały po chińsku (w kambunie) i cechował je układ zwany 編年体 *hennentai* – ‘roczniki, typ kroniki ułożonej w porządku chronologicznym’.

¹⁵ Isonokami no Yakatsugu (729–781) – poeta i arystokrata z epoki Nara. Swoją dawną rezydencję w Narze przekształcił w świątynię Ashuku, wewnątrz której utworzył bibliotekę zawierającą głównie klasyczną literaturę chińską. Bibliotece tej Yakatsugu nadał nazwę 芸亭 *Untei* ‘Przybytek [wszelkiej] sztuki’.

¹⁶ Fujiwara no Sukeyo (847–898) – uczony i literat z wczesnej epoki Heian. Zasłynął głównie dzięki owemu katalogowi ksiąg chińskich, znajdujących się w Japonii.

¹⁷ Miyako no Yoshika (ok. 834–879) – poeta i uczony, jeden z redaktorów *Montoku jitsuroku*. Pozostawił po sobie zbiór tekstów prozą w kambunie: 「都氏文集」 *Toshi bunshū* (*Antologia pana Miyako* – ok. 880 r.).

¹⁸ Miyoshi no Kiyotsura (847–918) – uczony i minister na dworze cesarzy Seiwa, Yōzei, Kōkō, Uda i Daigo. Spisał życiorys mnicha Enchina (*Enchinden*). Jest także uważany za autora memoriału do cesarza Daigo na temat niezbędnych reform administracyjnych.

¹⁹ Sugawara no Michizane (845–903) – wybitny uczony, poeta i historyk. Za panowania cesarza Daigo doszedł do godności Wielkiego Ministra Prawej Strony (*udaijin*). Wskutek intryg dworskich został zesłany do Dazaifu na wyspie Kiusiu, a jego dzieci rozesłano w różne krańce Japonii (jedynie dwójka najmłodszych mogła towarzyszyć ojcu). Właśnie na wygnaniu Michizane napisał po chińsku słynny wiersz pt. 「尉小男女」 *Wei xiao nan nü* (*Pocieszając synka i córeczkę*). Był jednym z redaktorów *Sandai jitsuroku*, sam też zredagował oficjalną historię Japonii w 200 zwojach zatytułowaną 『類聚国史』 *Ruijū kokushi* (*Systematyczna historia narodowa* – 892 r.). Pozostawił po sobie wiele pism po chińsku i dużą ilość wierszy zebranych w dwóch antologiach: 『菅家文章』 *Kanke bunsō* (*Szkice literackie rodu Sugawara* – 900 r.) i 『菅家後集』 *Kanke kōshū* (*Późny zbiór szkiców rodu Sugawara* – 903 r.).

czesnych niewiele. Spośród jego utworów najwięcej danych biograficznych dostarczają *Tosa nikki* (*Pamiętnik z Tosy*)²⁰ i *Tsurayukishū* (*Zbiór Tsurayukiego*). W wiele dodatkowych informacji obfitują również późniejsze antologie poezji, a w szczególności komentarze do zawartych w nich wierszy.

Przed omówieniem biografii Tsurayukiego z rodu Ki (za pomocą takiej bowiem peryfrazy można oddać imię poety) należy pokrótce nakreślić genealogię tegoż rodu. Jako dalekiego przodka i założyciela rodu Ki tradycja podaje Takenouchi no Sukune – postać legendarną, wymienianą przez najstarsze kroniki: *Kojiki* i *Nihonshoki*. Według *Nihonshoki* miał on niby być prawnukiem cesarza Kōgena, miał żyć ponad 200 lat i być założycielem czterech znamienitych później rodów w Yamato: Ki, Heguri, Kose i Soga. Nie posiadamy jednak na ten temat żadnych dowodów historycznych (poza legendarnymi przekazami w *Kiki*), a rzeczywiste istnienie monarchów od Jimmu do Kaika jest obecnie podawane w wątpliwość przez większość historyków.

Badacze wywodzą nazwisko rodowe Ki od faktu, że pierwotnie mieli oni być włodarzami ziem na półwyspie Kii, a owo nazwisko rodowe otrzymać już miała podobno Kagehime, owiana legendą matka Takenouchi no Sukune. W dawnym wiekach był to potężny ród, jeden z najbardziej wpływowych w Yamato, dostarczający wojów na potrzeby wypraw wojennych kolejnych cesarzy. Jak głosi podanie, przedstawiciele rodu Ki brali udział w słynnej wyprawie legendarnej cesarzowej Jingū na podbój królestwa Silla w Korei. Kroniki historyczne odnoszą, że w 685 roku cesarz Temmu nadał przedstawicielom ośmiu znaczących rodów w Yamato (w tym i Ki) dworski tytuł *asomi*.

Jednak czasy, kiedy na świat przyszedł Ki no Tsurayuki, cechował postępujący upadek tego rodu. Kiedyś jego przedstawiciele liczyli się w Yamato, natomiast na przełomie IX i X wieku zazwyczaj nie dochodzili wyżej w karierze na dworze niż do piątej rangi dworskiej²¹ i – jak większość ówczesnych rodów arystokratycznych – powoli ustępowali miejsca Fujiwarom, wschodzącej gwiazdzie Heiankyō. Chociaż kilku przodków Tsurayukiego było blisko spokrewnionych z członkami rodziny cesarskiej i znaczącymi arystokratami owej epoki, to jednak złoty wiek tego rodu minął już bezpowrotnie²².

W tym miejscu trzeba wspomnieć jeszcze o dwóch postaciach z rodu Ki, które wywarły doniosły wpływ na ukształtowanie się osobowości twórczej Ki no Tsurayukiego. Ojciec poety, Ki no Mochiyuki (o którym nie mamy prawie żadnych danych prócz jednego wiersza w *Kokinshū*), umarł młodo, w wieku trzy-

²⁰ Oczywiście, należy pamiętać, że *Tosa nikki* jest pamiętnikiem literackim i pomimo dość znacznej ilości szczegółów autobiograficznych z autentycznej podróży Tsurayukiego do Heiankyō autor wielokrotnie w sposób świadomy posługiwał się w swoim dziele fikcją literacką.

²¹ Ojciec Tsurayukiego, Ki no Mochiyuki, dosłużył się zaledwie szóstej rangi dworskiej, sam Tsurayuki – piątej.

²² Dowodem na poparcie tej tezy jest chociażby biografia samego Tsurayukiego. Z jednej strony był cenionym, świetnie zapowiadającym się poetą, później arbitrem wielu turniejów poetyckich, jednym z redaktorów prestiżowej, cesarskiej antologii poezji, a z drugiej strony dosłużył się jedynie piątej rangi dworskiej i po powrocie z Tosy do Heiankyō poeta nagle zdał sobie sprawę, że znalazł się zupełnie poza życiem artystycznym stolicy.

dziestu paru lat. Tsurayukiego, który mógł mieć wtedy 5–10 lat, przygarnął jego dziadek, Ki no Motomichi – znany literat, znawca klasyki chińskiej, który stał się pierwszym nauczycielem przyszłego poety. Drugą postacią, która wywarła duży wpływ na artystę, był jego wuj, Ki no Arisune, pełniący wówczas na dworze funkcję kierownika Urzędu ds. Muzyki (*Gagakuryō*).

3. Najważniejsze fakty z biografii Ki no Tsurayukiego

Ki no Tsurayuki, jeden z najwybitniejszych poetów wczesnej epoki Heian, ceniony arbiter konkursów poetyckich, teoretyk poezji, autor pierwszej rdzennie japońskiej poetyki normatywnej, zaliczony został wiele lat po swojej śmierci do panteonu 36 Mistrzów Poezji (*sanjūrokkasen*)²³, a skąpe fakty z życia poety obrosły legendą tak, że obecnie nierzadko bardzo trudno oddzielić naukowe dane od pisanych na jego cześć panegiryków. Wątpliwości zaczynają się już przy próbie ustalenia choćby przybliżonej daty narodzin poety. Odnośnie do daty urodzenia mistrza istnieją trzy hipotezy: Tsurayuki miał jakoby urodzić się bądź w 1 roku ery 貞観 *Jōgan* (859 r.), bądź też około 14 roku tejże ery (863 r.) czy też wreszcie w 7 roku ery 元慶 *Gangyō* (883 r.). Ostatnia z tych hipotez upada w świetle zapisków z konkursów poetyckich: zredagowane przed 5 rokiem ery 寛平 *Kanpyō* (893 r.) zapiski z dwóch najśłynniejszych ówczesnych turniejów poetyckich – *Koresada shinnō utaawase* (Turniej u księcia Koresada) i *Kampyō kisai no miya utaawase* (Turniej u cesarzowej Kampyō – małżonki cesarza Uda) – zawierają już wiersze, których autorstwo przypisane zostało Ki no Tsurayukiemu. Raczej trudno by się było spodziewać dojrzałych utworów zaprezentowanych na dworskim turnieju poetyckim przez dziesięcioletniego chłopca. Pomiedzy legendy należy też włożyć teorie popularne szczególnie w średniowiecznej Japonii, jakoby Tsurayuki miał się urodzić w 1 roku ery *Shōtai* (898 r.) i jako siedmioletni chłopiec zostać powołany przez cesarza Daigo do komitetu redakcyjnego pracującego nad *Kokinshū*²⁴. Pierwszą potwierdzoną historycznie datą z biografii poety jest rok 893 – wtedy to miały miejsce obydwa słynne turnieje poetyckie: w willi księcia Koresada i w pałacu cesarskim u cesarzowej Onshi i w zapiskach z tych konkursów po raz pierwszy wymieniany jest Tsurayuki. Przyjmując rok 893 jako datę debiutu młodego poety, przed którym dopiero otwierała się perspektywa studiów na świetnej Akademii w Heiankyō i kariery na dworze, trzeba odrzucić także wyżej wymienione hipotezy, że Tsu-

²³ Lista 36 najwybitniejszych poetów z epoki Heian, ułożona przez Fujiwara no Kintō, który chciał w ten sposób nawiązać do tradycji typowania geniuszów poezji, zapoczątkowanej przez Tsurayukiego w *Kanajo* (*Rokkasen* – *Sześciu Mistrzów Poezji*).

²⁴ Por.: [53], s. 12.

rayuki miał się urodzić w 859 lub 863 roku²⁵. Większość biografów Ki no Tsurayukiego przyjmuje jako datę narodzin mistrza rok 872 – również fakt niepotwierdzony historycznie, ale prawdopodobny w świetle dalszej biografii twórcy²⁶.

Poeta po raz pierwszy notowany jest w średniowiecznych kronikach rodów japońskich pod imieniem (właściwie przydomkiem) dziecięcym 内教坊の阿古久曾 *Naikyōbō no Akokuso*. Co oznaczają te określenia? *Naikyōbō* było określeniem pawilonu w Zewnętrznym Pałacu (*Daidairi*), mieszczącego się zaraz za garnizonem gwardii cesarskiej, przy górnej wschodniej bramie (*kami higashi mon*), w którym córki wysokich rangą arystokratów pobierały edukację w zakresie muzyki i tańców wykonywanych podczas dworskich ceremonii, umiejętności komponowania poezji *waka* oraz szeroko pojętej ogłady potrzebnej młodym pannom służącym w pałacu w Heiankyō²⁷. Wyrażenie to odnosiło się również do dwórek tam przebywających. *Akokuso* jest natomiast zapisem fonetycznym, gdzie sufix *-kuso* był dodawany do imion lub zaimków osób bliskich (nie tylko dzieci), by zwracać się do nich w sposób pieśczośliwy²⁸. *Ako* z kolei biografowie poety interpretują jako zapis bez zaznaczania dźwięczności (co było powszechną praktyką w Japonii w X wieku) zaimka 吾子 *ago* (*moje dziecko*) – tak poufale, pieśczośliwie wyrażano się o własnym dziecku lub zwracano do niego²⁹. Z omawianego zapisu nie poznajemy więc nawet dziecięcego imienia poety (o ile takie w ogóle posiadał) – *Akokuso* było po prostu zdrobniałym określeniem w rodzaju ‘mój mały’, za pomocą którego bezimienna matka Tsurayukiego zwracała się do swojego synka. Natomiast na temat znaczenia dorosłego imienia poety (pod którym występował już na turnieju poetyckim u księcia Koresada) istnieją sprzeczne teorie. Obecnie w większości badacze zgodnie uważają, że imię poety jest japońskim odczytaniem dwóch ostatnich ideogramów z następującej sentencji z *Dialogów konfucjańskich*: 「子曰、參乎、吾道一以貫之。」 (podkr. – K.O.) – *Dialogi konfucjańskie*, rozdział 4.14³⁰. Konfucjusz wyjaśnia uczniom w tej sentencji, że cała jego nauka (jego droga) jest „przeniknięta (na wylot)” jednym („jedną myślą”) – jak objaśnia ten fragment Feng Youlan³¹. Później uczeń mistrza, Zeng zi, wyjaśni, że tą jedyną ideą Konfucjusza jest wypełnianie zasady *zhong shu* ‘lojalności i przebaczenia’. Właśnie dwa ostatnie ideogramy z tego zdania 貫之 *guan zhi* ‘przenikać, prze-

²⁵ Trzeba pamiętać, że w ówczesnej Japonii osiągnięcie pełnoletności (połączone z nadaniem nowego, dorosłego imienia) następowało po ukończeniu dwudziestu lat.

²⁶ Hipotezę tę po raz pierwszy przedstawił Fujitani Mitsue w pracy *Tosa nikki no tomoshibi* (*Jasniejący blask Tosa nikki*). Por.: [53], s. 13–14. Z uwagi na prawdopodobieństwo prawdziwości tej hipotezy, a wobec braku jakichkolwiek innych dowodów historycznych autor niniejszej pracy oparł wszelkie omawiane dane biograficzne Tsurayukiego na tej właśnie domniemywanej dacie jego narodzin.

²⁷ Por.: [63].

²⁸ Por.: [33], s. 500.

²⁹ Por.: [33], s. 20–21. Słownik ten podaje zresztą, że od epoki Heian zaimek ten był wymawiany ze spółgłoską bezdźwięczną: *ako*.

³⁰ Por. też: [89], s. 104.

³¹ Por.: [10], s. 50.

chodzić na wylot' (w japońskim odczycie: *tsurayuki*) posłużyły jako dorosłe imię autora *Pamiętnika z Tosa*³².

Spośród najważniejszych faktów z dzieciństwa i młodości Tsurayukiego, które mogły mieć wpływ na późniejsze ukształtowanie się takiej a nie innej osobowości artystycznej, wymienić należy przede wszystkim atmosferę domów, w których wychowywał się przyszły poeta. Z jednej strony jako syn damy dworu z *Naikyōbō*, już od dziecka musiał być w Wewnętrznym Pałacu w Heian-kyō, szczególnie w pawilonach przynależnych damom dworu, i tam pobierać edukację właściwą bardziej młodym córkom arystokratów niż dla męskiego potomka. Do podstaw takiej kobiecej edukacji należało komponowanie wierszy *waka*, umiejętność posługiwania się pismem sylabicznym *kana*, cała szeroko pojęta ogłada w zakresie tradycyjnego ubioru, sztuki układania bukietów kwiatów, tańca itp. Jak wskazuje Goregliad³³, ważny był jeszcze jeden aspekt wychowywania Ki no Tsurayukiego w pawilonach dam dworu w pałacu cesarskim. Trzeba pamiętać, że w ówczesnej Japonii w rezydencjach arystokratów istniał wyraźny i surowo przestrzegany podział na część męską i żeńską i przedstawiciele obu płci, mieszkając w oddzielnych pawilonach, nawet nie mieli szansy spotkać się z sobą. Będąc wychowywanym przez damy dworu, miał więc Tsurayuki rzadką okazję poznania niuansów języka kobiet-arystokratek, który to język tak starannie odtworzył w *Pamiętniku z Tosa* (utworze, w którym właśnie wykreował fikcyjnego narratora – kobietę).

Drugi ważny nurt w edukacji przyszłego poety to klasyczna literatura chińska, czyli model edukacji właściwy męskim potomkom arystokratów z Heian-kyō. Po śmierci (prawdopodobnie w 880 r.) Ki no Mochiyukiego, ojca poety, wychowaniem jego syna zajęli się: Ki no Motomichi – dziadek Tsurayukiego, oraz jego wuj, Ki no Arisune³⁴. Nietrudno wyobrazić sobie salony towarzyskie organizowane w rezydencjach tych dwóch znakomitych arystokratów i osobistości, z którymi musiał zetknąć się młody Tsurayuki. Spośród znaczących nazwisk starczy wymienić księcia Koresadę, Ariwarę no Narihira czy też Suga-

³² Bez wątpienia do legend należy zaliczyć anegdotę zamieszczoną w zbiorze opowieści *setsuwa* pt. *Tsuki karu mo shū* (*Zbiór wodorostów zrywanych przy księżycu*). Tsurayuki miał jakoby nazywać się według tej opowieści 實之 Saneyuki, jednak w pierwszym kronikarskim zapisie z przebiegu turnieju poetyckiego u księcia Koresada przez pomyłkę wstawiono błędny ideogram, bez górnego elementu, tzw. *u-kannmuri*, i wskutek tego imię poety zostało przekazane potomnym jako 貫之 Tsurayuki. Por.: [53], s. 12.

³³ Por.: [16], s. 39.

³⁴ Linia rodu Ki, z której pochodził Arisune (a która wywodziła się od Ki no Natory), była blisko spokrewniona zarówno z domem cesarskim, jak i z wybitnymi osobistościami ówczesnej epoki. Dwie siostry Arisune, Shizuko i Taneko, były matkami następców tronu, książąt Koretaka i Tsuneyasu. Z kolei jedna z córek Arisune wydana została za Fujiwarę no Toshiyukiego, znanego poetę i kaligrafa. Natomiast druga córka Arisune wyszła za Ariwarę no Narihira – słynnego poetę z grona Sześciu Mistrzów Poezji. Nie sposób też nie wspomnieć o bocznej linii rodu, z której wywodził się m.in. Ki no Haseo, poeta, sinolog, „doktor literatury” (*monjō hakase*), oraz jego syn, Ki no Yoshimochi – autor chińskiej przedmowy do *Kokinshū*, rektor Akademii i prywatny nauczyciel następcy tronu. Drzewo genealogiczne rodu Ki zostało zamieszczone na końcu tego rozdziału. Por.: [16], s. 37.

warę no Michizane. W cieniu największych umysłów epoki młody Akokuso stawiał pierwsze kroki w czerpaniu z nieogarnionego skarbcza literatury chińskiej – co później w swoich dziełach będzie czynił z taką maestrią i finezją. Początkowo uczył się na pamięć po chińsku całych sentencji z *Dialogów konfucjańskich*, *Zapisków historyka* Sima Qiana czy poetów z czasów dynastii Tang³⁵.

Gdy przyszedł poeta ukończył dwudziesty rok życia, nadano mu dorosłe imię Tsurayuki i zgodnie ze swoim statusem społecznym rozpoczął studia na Akademii w Heiankyō³⁶. W tym samym czasie następuje debiut literacki młodego poety – w 893 roku bierze udział w dwóch prestiżowych turniejach: w willi księcia Koresada i w pałacu cesarzowej Onshi. Jego wiersz zostaje też włączony do zredagowanej w tym samym roku antologii *Shinsen Man'yōshū* (*Nowy wybór z Man'yōshū*). Dla Tsurayukiego zaczął się nowy etap życia jako poety dworskiego (*kyūtei kajin*). Po „zerwaniu gałązki z drzewa lauowego” – jak poetycko nazywano egzaminy z klasyki chińskiej, zdawane po ukończeniu studiów – przed poetą otworzyła się również możliwość kariery urzędniczej na dworze. Jednak postępujący upadek rodu Ki położył się cieniem na ewentualnej karierze Tsurayukiego – ten jeden z najwybitniejszych poetów wczesnej epoki Heian, choć bardzo szybko został zatrudniony na dworze w charakterze kustosa biblioteki cesarskiej (*gosho no tokoro no azukari* – w 900 r.), to jednak w ciągu całego swojego życia dosłużył się jedynie niższej piątej rangi dworskiej³⁷ i nie doszedł do żadnych znaczniejszych stanowisk. Natomiast coraz większe sukcesy odnosił Tsurayuki na płaszczyźnie artystycznej, jako wybitnie uzdolniony poeta dworski. Jego pieśni *tanka* musiały spodobać się również młodemu cesarzowi Daigo, ponieważ w 905 roku monarcha powołał poetę do komitetu redakcyjnego pierwszej antologii poezji japońskiej zredagowanej na rozkaz cesarza. Co więcej, Ki no Tsurayuki napisał przedmowę do tego zbioru, która stała się pierwszą poetyką normatywną, formułującą kanon japońskich wierszy *waka*. Chyba nikt z redaktorów *Kokin wakashū* nie zdawał sobie wówczas sprawy, że marzenie Tsurayukiego z przedmowy *Kanajo* spełni się w nadmiarze – *nawet jeśli nasza epoka odejdzie, wszystko przeminie, a po radościach nadejdą smutki, to przecież poezja pozostanie*³⁸. Znaczenie kulturotwórcze pierwszej cesarskiej antologii poezji przerosło oczekiwania jej redaktorów, a sam Tsurayuki będzie odąd wymieniany przez potomnych głównie jako autor przedmowy *Kanajo*.

³⁵ Największą popularnością cieszyły się wśród Japończyków dwie antologie poezji chińskiej: *Yu tai xin yong* (*Nowe pieśni z nefrytowego tarasu*) autorstwa Xu Linga oraz wybór poezji Bai Juyi – *Bai shi wen ji* (*Antologia literatury pana Bai*). Por.: [93], s. 388.

³⁶ Chodzi tutaj o Daigakuryō (Urząd ds. Nauki), który mieścił się w pawilonie obok bramy Suzakumon, prowadzącej do Zewnętrznego Pałacu w Heiankyō. Tsurayuki studiował klasykę chińską – podczas tych studiów słuchacze uczyli się na pamięć przede wszystkim *Pięcioksięgu Konfucjusza*.

³⁷ Już szósta ranga dworska dawała prawo wstępu do Wewnętrznego Pałacu, usługiwania cesarzowi, uczestnictwa w uroczystościach.

³⁸ Rzeczywiście, poezja *Kokinshū* nie została zapomniana, a normy estetyczne, sformułowane przez Tsurayukiego w *Kanajo*, miały obowiązywać przez wiele stuleci, aż do czasów nowożytnych.

Przez następne dwadzieścia pięć lat w życiu Ki no Tsurayukiego nie zachodzą żadne bardziej znaczące zmiany i z tego okresu do czasów współczesnych zachowało się mało danych historycznych. Jako poeta dworski uczestniczy w wielu prestiżowych turniejach poetyckich, często powoływany na arbitra tych konkursów. Do najważniejszych należy zaliczyć: turniej podczas wyprawy cesarza Uda nad rzekę Ōi (907 r.) czy też konkursy w cesarskiej willi Teiji i podczas turnieju chryzantemy w pałacu w Heiankyō (obydwa w 913 r.)³⁹. Podczas konkursu nad rzeką Ōi poeta ułożył przedmowę do komponowanych wtedy wierszy – tak powstała kolejna poetyka normatywna Ki no Tsurayukiego. W tym okresie komponuje też Tsurayuki większą część swoich wierszy na parawanach (*byōbuuta*). Utwory dedykował cesarzowi, jego małżonce, ministrom (np. w 924 r. ozdabia wierszami parawan z okazji 40 urodzin Fujiwary no Tadahiry), szamankom ważniejszych świątyń (w 915 r. poeta pisze wiersze na parawanie dla świątyni Kamo w Heiankyō – opiekuńczej świątyni dworu cesarskiego). Dwukrotnie awansował, ostatecznie piastując urząd Starszego Sekretarza w Resorcie Urzędów Centralnych (*dainaiki*) odpowiadający niższej piątej randze dworskiej.

W 930 roku ponadsześćdziesięcioletni artysta otrzymuje nominację (na pięcioletnią kadencję) na stanowisko gubernatora prowincji Tosa na południu wyspy Sikoku. Starzejący się poeta udaje się w długą i niebezpieczną podróż wraz z żoną i dziećmi – synem Tokibumim⁴⁰ i nieznaną z imienia córeczką (którą zresztą poeta pochowa w Tosie i później śmierć dziecka i żal po nim uczyni głównym wątkiem *Pamiętnika z Tosi*). Wyjazd z Heiankyō opóźniły wydarzenia na dworze – po pożarze pawilonu Seiryōden w pałacu cesarz Daigo rozchorował się ciężko. Gdy już Tsurayuki dotrze do Tosi, dogoni go tam wieść o zgonie ukochanego monarchy. Trzy lata później poeta dowie się również o śmierci Fujiwary no Kanesuke – znawcy literatury, mecenasu kilku poetów (w tym Tsurayukiego). Rozpaczy dopełni (czyniąc z Tosi swoistą „krajnię śmierci” dla Ki no Tsurayukiego) śmierć ukochanej córeczki poety.

Po upływie prawie pięciu lat służby, żegnany przez swojego następcę, Shimadę no Kimiakiego, Tsurayuki powrócił do Heiankyō. Prawdopodobnie w niedługim czasie po przyjeździe do stolicy artysta pisze *Pamiętnik z Tosi* –

³⁹ Właśnie w willi Teiji, podczas turnieju Ki no Tsurayuki wyrecytuje słynny wiersz: 「桜散る木の下風は寒からで空に知られぬ雪ぞ降りける。」 *Sakura chiru ko no shita kaze wa samukarade sora ni shirarenu yuki zo furikeru* (Kwiat wiśni opadł/ i chociaż pod drzewami/ mroź w twarz nie smaga/ to śniegiem przysypało/ o którym niebo nic nie wie). Utwór ten – uznany później za jedno z arcydzieł Tsurayukiego – zapoczątkował nowy etap w twórczości poety. Odtąd Tsurayuki będzie rozwijał w swojej poezji ten sposób wyrazu (który do perfekcji doprowadzi w wierszach zamieszczonych w *Pamiętniku z Tosi*), polegający na ciągłym oscylowaniu w tworzonych metaforach pomiędzy rzeczywistością a pozorną warstwą obrazowania. Por.: [31], s. 10.

⁴⁰ Ki no Tokibumi (lata życia nieznane) – poeta środkowej epoki Heian, syn Ki no Tsurayukiego. Na rozkaz cesarza Murakamiego brał udział w redagowaniu antologii *Gosenshū* (*Późny wybór pieśni*) i pierwszego komentarza do *Man'yōshū*. Jeden z Pięciu Geniuszów Poezji z Altany pod Gruszą (梨壺の五歌仙 *nashitsubo no gokasen* – tak nazywano pięciu redaktorów wspomnianych wyżej dzieł, pracujących w jednym z pawilonów Wewnętrznego Pałacu – Daidairi, zwanym Altaną pod Gruszą – *Nashitsubo*).

poetycki zapis 55-dniowej podróży z Sikoku do Heiankyō. Właśnie po powrocie z placówki musiał Tsurayuki boleśnie zdać sobie sprawę z faktu, że jego sława poety dworskiego bezpowrotnie już zgasła⁴¹. Odsunięty od arystokratycznych salonów, pozbawiony mecenasa, ten siedemdziesięcioletni już artysta wiedział, że musi się spieszyć z podsumowaniem dzieła, któremu poświęcił całe swoje życie. Wtedy też kończy prace redakcyjne nad prywatną antologią poezji *Shinsen waka* (*Nowy wybór japońskich pieśni*), której zredagowanie zlecił Tsurayukiemu jeszcze cesarz Daigo. Do tego zbioru poeta pisze przedmowę po chińsku, która, choć przepojona nostalgią i żalem za sławą i świetnością, głosi jednak afirmację poezji japońskiej. To właśnie w *Shinsen wakajo*, którą potomni uznali za testament krytycznoliteracki Ki no Tsurayukiego, poeta powtarza niejako za Horacym – *Exegi monumentum... – Gdyby Tsurayuki umarł młodo, pieśni japońskie nadal pozostawałyby rozproszone*.

Nie zachowały się żadne dane historyczne odnośnie do daty i okoliczności śmierci artysty. W prywatnej antologii poety – *Tsurayukishū* – wiersz opatrzony numerem 878 poprzedzony został następującym wprowadzeniem (*kotobagaki*):

*W ciężkiej chorobie, w dodatku będąc przygnębionym sprawami tego świata, [Tsurayuki] ułożył dla Minamoto no Kimitady taką pieśń*⁴².

Po takim wstępie następuje wiersz, uważany za testament (*jisei*) Tsurayukiego: *Księżyc, co mieszka w wodzie, nabieram w dłonie, odbicie jego to jest, to niknie znowu świat, w którym przyszło mi żyć*⁴³. W utworze tym wykorzystana została symbolika, tak charakterystyczna dla późnej twórczości poety, w szczególności metafory oparte na odbiciu w wodzie i zrównaniu pozornego obrazu z rzeczywistością. Z dalszego fragmentu *Tsurayukishū* czytelnik dowiaduje się, że Minamoto no Kimitada zwlekał z odpowiedzią na wiersz Tsurayukiego, a kiedy wreszcie ułożył proroczą w swojej wymowie pieśń *waka*: *W świątyni w Iwai będę się modlił za Ciebie i czekał całe wieki. Choć nie ma już ludzi, co sto lat by czekali*, to niestety dotarła ona do Heiankyō już po śmierci autora *Pamiętnika z Tosa*.

Jednakże pośmiertna sława Tsurayukiego przerosła wszelkie wyobrażenia artysty. Ki no Tsurayuki został zaliczony przez Fujiwarę no Teikę do grona Trzydziestu Sześciu Mistrzów Poezji (*sanjūrokkasen*), jego wiersze były zamieszczane w wielu antologiach, a skąpe dane biograficzne bardzo szybko obrosły legendą (przypisującą poecie autorstwo o wiele większej liczby tekstów,

⁴¹ Na ostatni, dziesięciolecie okres życia Tsurayukiego (lata 935–945) przypada tylko jeden turniej poezji, który artysta zorganizował w swojej willi w prowincji Suō, kilka wierszy na parawanach i utwory będące plonem przyjaźni z Minamoto no Kimitadą. Jest to bardzo mało, jak na tak aktywnego wcześniej poetę.

⁴² Oryginalny tekst: 「世中心ほそくおぼえつねの心地もせざりければ、源公忠朝臣のもとにこの歌をなむ詠みてやりける、このあひだに病重くなりにつけり」 *Yonaka kokorobosoku oboe tsune no kokochi mo sezarikereba, Minamoto no Kimitada ason no moto ni kono uta o namu yomite yarikeru, kono aida ni yamai omoku narinikeri*. Por.: [32].

⁴³ Oryginalny tekst: 「手に掬ふ水に宿れる月影のあるかなきかの世にこそありけれ。」 *Te ni musubu mizu ni yadoreru tsukikage no aru ka naki ka no yo ni koso arikere*. Por.: [32].

m.in. tzw. *Kōyagire* – *Urywków z góry Kōya*). Jakże trafnie odnoszą się do Tsurayukiego znamienne słowa Cao Pi, zamieszczone w traktacie *Dian lun*. *Lun wen*: *Oto, dlaczego dawni autorzy poświęcali siebie, swoje ciało i duszę dla tuszu i pędzelka, by przelać swoje myśli na karty książek. Nie potrzebowali, by ich żywoty były spisywane przez świetnych historyków, nie byli zależni od władzy, nie poddawali się wpływom bogactwa i potęgi – ich sława przeżyła ich o całe pokolenia*⁴⁴. Rzeczywiście, choć o artyście zachowało się tak mało faktów biograficznych, to jego krytyka literacka, pierwszy pamiętnik poetycki w literaturze japońskiej, a przede wszystkim wiersze uczyniły Ki no Tsurayukiego nieśmiertelnym.

⁴⁴ Oryginalny tekst: 「是以古之作者、寄身于翰墨、見意于篇籍、不假良史之辭、不托飛馳之勢、而聲名自伝于后。」 *Shi yi gu zhi zuo zhe, ji shen yu han mo, jian yi yu pian ji, bu jia liang shi zhi ci, bu tuo fei chi zhi shi, er sheng ming zi chuan yu hou*. Por.: [3].

Najważniejsze fakty z życia Ki no Tsurayukiego⁴⁵

Rok	Fakty z życia Ki no Tsurayukiego	Inne istotne wydarzenia
872	Przychodzi na świat Ako (później przyjmie pseudonim: Tsurayuki) jako syn Ki no Mochiyukiego i dwórki pałacowej (<i>naikyōbō</i>) – wg innej hipotezy urodził się w 868 r.	Wygnanie księcia Koretaka, umiera Fujiwara no Yoshifusa, Fujiwara no Mototsune zostaje regentem (<i>sesshō</i>)
876		Cesarz Seiwa abdykuje, tron obejmuje książę Sadaakira (ces. Yōzei)
877		Umiera Ki no Arisune (815–877), znany mecenas poezji
880	Śmierć ojca Tsurayukiego	Umiera Ariwara no Narihira (825–880), jeden z poetów <i>rokkasen</i>
884		Cesarz Yōzei abdykuje na rzecz księcia Tokiyasu (ces. Kōkō), Fujiwara no Mototsune zostaje kancle-rzem (<i>kampaku</i>)
887		Umiera cesarz Kōkō, tron obejmuje książę Sadami (cesarz Uda)
891		Umiera Fujiwara no Mototsune, Sugawara no Michizane obejmuje urząd Kurōdodokoro
893	Debiut poetycki Tsurayukiego – udział w konkursach: w rezydencji księcia Koresady oraz w pałacu cesarzowej Onshi; uczestniczy też w redagowaniu antologii <i>Shinsen man'yōshū</i> ; rozpoczyna 9-letnie studia na Akademii w Heiankyō	
894		Ōe no Chisato redaguje <i>Kudai waka</i> – pierwszą antologię poezji układanej na zadany temat; Sugawara no Michizane i Ki no Haseo wstrzymują ostatnią misję do Chin tangowskich
897		Ki no Yoshimochi zdaje egzamin

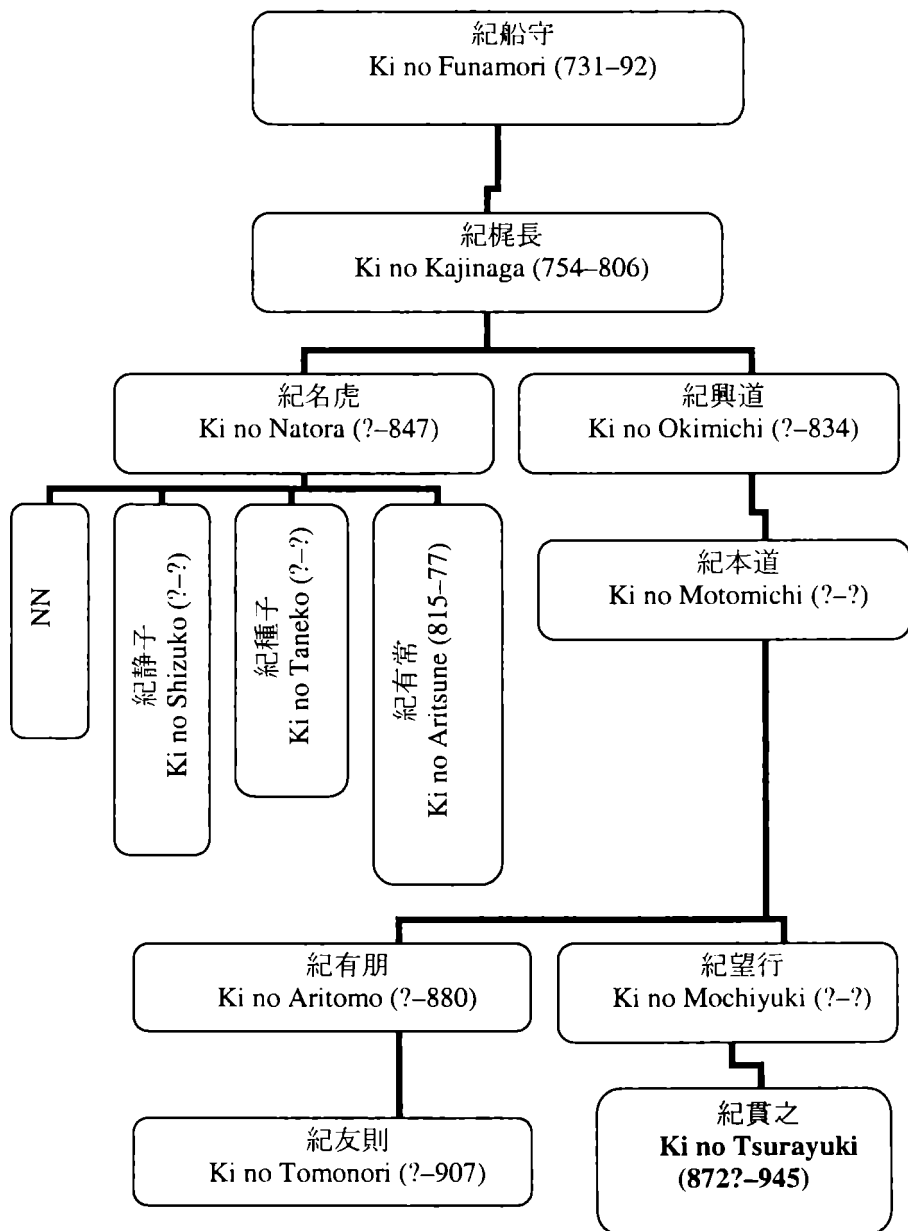
⁴⁵ Opracowano na podstawie: [53], s. 202–213, oraz [16]. Należy w tym momencie zastrzec, że w biografii Tsurayukiego większość dat (poza kilkoma bezspornymi, jak turniej poetycki u księcia Koresada, redagowanie *Kokinshū*, wyprawa cesarza Uda nad rzekę Ōi czy kadencja gubernatora Tosie) ma charakter szacunkowy i została ustalona wyłącznie na podstawie domniemywanej daty urodzin poety – 872 r. Z kolei problemy związane z datowaniem tego wydarzenia omówione zostały szczegółowo w powyższym rozdziale.

		z literatury (<i>monjōshō</i>) na Akademii; na tron wstępuje cesarz Daigo; umiera książę Koretaka
898	Tsurayuki komponuje wiersze z okazji konkursu kwiatów w willi Teiji – rezydencji cesarza Uda; organizuje bankiet <i>gokusui no en</i>	
899		Sugawara no Michizane zostaje Wielkim Ministrem Prawej Strony (<i>udaijin</i>)
901	Pierwszy wiersz na parawanie (<i>by-ōbuuta</i>) Tsurayukiego – z okazji 70 urodzin księcia Motoyasu	Sugawara no Michizane zostaje zesłany do Dazaifu na Kiusiu; Fujiwara no Tokihira redaguje <i>Sandai jitsuroku</i> – ostatnią z <i>Rikkokushi</i>
902	Tsurayuki przyozdabia wierszami parawany w pawilonie cesarzowej	
903		Umierają: Sugawara no Michizane i książę Koresada
905	Tsurayuki układa wiersze na parawanach z okazji 40 urodzin Fujiwara no Teikoku; uczestniczy w redagowaniu <i>Kokin wakashū</i> , pisząc przedmowę <i>Kanajo</i> do antologii (18 dzień 4 miesiąca); bierze udział w konkursie poetyckim w rezydencji Taira no Sadabumiego	Na rozkaz Fujiwara no Tokihiry rozpoczęto prace nad nowym kodeksem – <i>Engishiki</i>
906	Poeta na 8 parawanach zapisuje 45 wierszy z okazji święta oglądania księżyca w pałacu cesarskim	
907	Wraz z Tadamine, Mitsune, Korenorim i in. towarzyszy ekscesarzowi Uda w przeprawie przez rzekę Ōi – w całości zachowała się tylko przedmowa Tsurayukiego do recytowanych wierszy (<i>Ōigawa gyōkō wakajo</i>)	Umiera Ki no Tomonori, jeden z redaktorów <i>Kokin wakashū</i>
909		Ki no Yoshimochi zostaje rektorem Akademii; umiera Fujiwara no Tokihira
910	Tsurayuki mianowany Młodszym Sekretarzem (<i>shōnaiki</i>) w Resorcie Urzędów Centralnych	
912		Umiera Ki no Haseo

913	Udział w konkursie poetyckim w cesarskiej willi Teiji; nominacja na Starszego Sekretarza (<i>dainaiki</i>); uczestnictwo w konkursie kwiatów chryzantemy w Wewnętrznym Pałacu; na zaproszenie dworu Tsurayuki pisze wiersze na parawanie z okazji 40 urodzin Manji – dowódcy gwardii pałacowej (<i>naishi no kami</i>)	
914		Fujiwara no Tadahira zostaje Wielkim Ministrem Prawej Strony
915	Na zaproszenie dworu ozdabia wierszami parawan dla szamanek świątyni Kamo w Heiankyō	
918	Wiersze na trzech kolejnych parawanach dla dworu cesarskiego	
919	Tsurayuki pisze wiersze na parawanie dla Wschodniego Pałacu	Umiera Ki no Yoshimochi, autor <i>Mamajo</i>
923		Umiera następca tronu, książę Yasuakira
924	Pisze wiersze na parawanie dla cesarzowej Onshi; z okazji 40 urodzin Wielkiego Ministra Lewej Strony, Fujiwara no Tadahiry	
925		Umiera następca tronu, książę Yoshiyori
926	Tsurayuki komponuje wiersze na parawanie z okazji 60 urodzin Fujiwary no Kiyotsury, Ministra ds. Ludności (<i>mimbukyō</i>); wiersze na parawanie z okazji 60 urodzin ekscesarza Uda	
930	Tsurayuki otrzymuje nominację na urząd gubernatora w Tosie na wyspie Shikoku	Pożar w pałacu cesarskim (<i>Seiryōden</i>); umiera cesarz Daigo i ekscesarz Uda; tron obejmuje książę Hiroakira (cesarz Suzaku); Fujiwara no Tadahira mianowany regentem
934	21 dnia 12 miesiąca Tsurayuki opuszcza Tosę	
935	16 dnia 2 miesiąca – powrót do Heiankyō; tworzy kilka wierszy na parawanach dla dworu; prawdopo-	

	dobnie wtedy kończy redagować antologię <i>Shinsen waka</i> , do której pisze przedmowę po chińsku	
939	Tsurayuki organizuje turniej poetyki w swojej willi w prowincji Suō (dzisiejsza prefektura Yamaguchi)	
941	Tsurayuki ozdabia wierszami kolejne parawany dla dworu; wymiana wierszy z Minamoto no Kimitadą – gubernatorem prowincji Ōmi	Fujiwara no Tadahira zostaje kancle-rzem
942	Tworzy wiersze na parawanach dla dworu, bierze udział w turnieju poezji w willi Teiji	
945	Ostatnie wiersze na parawanach dla pałacu cesarskiego; kieruje wiersz-testament (<i>jisei</i>) do Minamoto no Kimitady; lato–jesień 945 r. – umiera Ki no Tsurayuki	10 miesiąc – Mibu no Tadamine pisze <i>Wakatei jusshu</i> – kolejną po-etykę normatywną wczesnej epoki Heian

Drzewo genealogiczne Ki no Tsurayukiego⁴⁶



⁴⁶ Uwzględniono tutaj tylko tę gałąź rodu Ki, z której wywodził się Tsurayuki, przy czym autor pracy postanowił nie cofać się dalej w przeszłość niż do VIII wieku., do Ki no Funamoriego. Opracowano na podstawie: [53] i [48].

Rozdział 3

„PAMIĘTNIK Z TOSY” – ANALIZA JĘZYKOWA I KOMPOZYCYJNA

Powiadają, że pamiętniki [czy jak je tam zwą] piszą tylko mężczyźni, lecz oto i ja postanowiłam spróbować.

Ki no Tsurayuki, *Tosa nikki* (*Pamiętnik z Tosa*), 935 r.¹

1. Zarys historii badań nad rękopisem dzieła

Jak podaje Matsumura Seiichi², rękopis *Pamiętnika z Tosa*³ (*Tosa nikki*) znalazł zupełnie przypadkowo Fujiwara no Teika w skarbcu Świątyni Renge

¹ Oryginalny tekst: 「男もする日記といふものを、女もしてみむとてするなり。」
Oroko mo su naru nikki to iu mono o, omuna mo shite mimu tote suru nari. Cyt. za: [31], s. 29).

² Por.: [48], s. 5.

³ W japońskim literaturoznawstwie nie rozróżnia się konsekwentnie gatunków dziennika i pamiętnika. Jak zostało to już wyjaśnione w rozdziale 1 przy omawianiu genezy gatunku *nikki*, termin ten oznaczał zarówno: pisane po chińsku prywatne dzienniki arystokratów czy cesarzy (w tym wypadku zdecydowanie należy mówić o dziennikach – teksty te cechował układ typu *guchūreki* ‘kalendarzyków z dziennymi datami i kilkoma linijkami pustego miejsca do zapisu mających miejsce w danym dniu wydarzeń’); japońskie dzienniki intymne i pamiętniki dam dworu (większość z nich należała do pamiętników, pisanych po upływie wielu lat, często u schyłku życia, pełnych reminiscencji wspomnień młodości autorki, jej romansów itp.) – czy też wreszcie dzienniki z podróży, tak charakterystyczne szczególnie dla epoki Kamakura (częste podróże arystokratów z Heiankyō do siedziby siogunatu w Kamakurze sprzyjały rozwojowi tego gatunku literackiego). Przy tym tak istotne kryterium, jak obecność lub brak dystansu czasowego do opisywanych wydarzeń (a co za tym idzie, także dystansu i pewnej perspektywy narratora), nie jest w ogóle brane pod uwagę. W konkretnym przypadku *Tosa nikki* nie ulega jednak wątpliwości (co zresztą zostanie pokazane w dalszej części tego rozdziału), że Ki no Tsurayuki pisał to dzieło z pewnej perspektywy zarówno przejawiającej się w dystansie czasowo-przestrzennym (autor napisał utwór po powrocie

Ōin⁴ w 1235 roku. Choć Teika miał już wtedy 73 lata i niedowidział, to jednak jako wybitny filolog, krytyk literacki, a przede wszystkim znawca literatury, od razu spostrzegł, z jak ważnym tekstem ma do czynienia. Natychmiast w ciągu zaledwie dwóch dni własnoręcznie przepisał arcydzieło, zamieszczając na kopii obfite notatki bibliograficzne. I o ile oryginał *Tosa nikki* zaginął w nieznanych okolicznościach w epoce Muromachi, o tyle kopia sporządzona przez Fujiwara no Teika jest przechowywana aż do chwili obecnej w bibliotece *Sonkeikaku-bunko*⁵.

W jakim stanie był tekst znaleziony przez Teikę? Poniższa krótka charakterystyka dokumentu rzuci trochę światła na kwestię rękopisów starojapońskich, filiację tekstów i związane z tymi zagadnieniami problemy filologiczne⁶. Choć rękopis zaginął, dużo o jego wyglądzie możemy dowiedzieć się z glos pozostawionych przez kopistę. Jak podaje Matsumura⁷, rękopis Ki no Tsurayukiego najprawdopodobniej odznaczał się następującymi cechami:

- napisany na białym papierze, bez połysku, bez linii wyznaczających równe kolumny znaków⁸;
- dokument miał postać zwoju składającego się z 26 sklejonych w całość stron o wymiarach 34,2 x 52,1 cm⁹;

do Heiankyō), jak i w zauważalnej w sporadycznych wypadkach postawie wartościującej wydarzenia w celu narzucenia im interpretacji autora i ich uporządkowania. Uwzględniając te czynniki, autor pracy stosuje konsekwentnie określenie 'pamiętnik' w stosunku do *Tosa nikki*, choć w wielu pracach badaczy literatury japońskiej utwór ten nazywany jest 'dziennikiem' – por. [16]: „Дневник путешествия из Тоса” czy [30]: „The Tosa Diary”. Przy wyborze tytułu polskiego przekładu *Tosa nikki* pojawiła się jeszcze jedna wątpliwość – czy podkreślać *explicitie*, że mamy do czynienia z pamiętnikiem z podróży. typu: *Pamiętnik podróży z Tosa*? Ostatecznie autor pracy zdecydował się nie dodawać nowych znaczeń i poprzestać na lakonicznym *Pamiętniku z Tosa* (zdecydowała o tym również analiza utworu, który nie jest klasycznym pamiętnikiem z podróży – sam fakt powrotu z Shikoku do Heiankyō zdaje się być dla Tsurayukiego tylko pretekstem, a badacze zgodnie podkreślają afabularność tego utworu i skoncentrowanie się autora na warstwie poetyckiej tekstu).

⁴ Skarbiec Cesarskiej Świątyni Lotosu (*Renge Ōin*) wchodzi obecnie w skład zabudowań kompleksu świątynnego 三十三間堂 *Sanjūsangendō*, ufundowanego w dzielnicy Higashiyama w Kioto przez cesarza Goshirakawa w latach 1163–1165, aby czcić tam 31 wcieleń bogini Kannon. Obecnie jest to przybytek buddyjskiej sekty Tendai. Świątynia pierwotnie posiadała ogromny skarbiec, jednak wiele zabytków zostało zagrabionych w czasie późniejszych zamieszek i wojen domowych.

⁵ Biblioteka *Sonkeikakubunko* (dosł. 'księgozbiór w pawilonie świętych ksiąg') mieści się w tokijskiej dzielnicy Meguro. Zawiera słynną kolekcję rodu Maeda – średniowieczne rękopisy, zgromadzone głównie przez Maedę Tsunanoriego (1643–1724), *daimyō* hanu Kaga.

⁶ Por. także: [15], s. 36 i n.

⁷ [48], s. 17.

⁸ 罫線 *Keisen* (lub w skrócie 罫 *kei*) były to linie rysowane na papierze przez kopistów starojapońskich dla utrzymania równych kolumn przepisywanego tekstu.

⁹ Zgodnie z tradycyjnym japońskim systemem metrycznym: 1 *shaku* 1 *sun* 3 *bu* w pionie i 1 *shaku* 7 *sun* 2 *bu* w poziomie (gdzie: 1 *shaku* = 30,3 cm, 1 *sun* = 3,03 cm, 1 *bu* ≈ 3 mm).

– rękopis miał stronę z tytułem: 「土左日記」 ‘Tosa nikki’ (w starożytności odczytywano ten tytuł jako ‘Tosa no nikki’ z morfemem determinatywnym *no*), napisanym własnoręcznie przez Tsurayukiego;

– wiersze nie były wydobrebnione z tekstu głównego, tylko pomiędzy końcem poprzedniego zdania a wierszem zostawiano krótki odstęp;

– tekst został zapisany pismem sylabicznym – *kana*, jednak krój znaków był bardzo archaiczny, niestosowany już w czasach, kiedy żył Fujiwara no Teika, i dlatego wiele było trudnych do odczytania miejsc nawet dla niego.

Choć do końca nie ma pewności, czy dokument znaleziony przez Teikę w skarbcu Renge Ōin był autentycznym rękopisem Ki no Tsurayukiego¹⁰, jednak od momentu powstania tego tekstu był on traktowany z ogromną pieczołowitością, należną największym zabytkom kultury, i – przechowywany początkowo w księgozbiorniku dworu cesarskiego – został z rozkazu cesarza Goshirakawa umieszczony w skarbcu Cesarskiej Świątyni Lotosu.

Jak wcześniej nadmieniałem, kopia *Teiki* (*Teika shoshahon*) została sporządzona w dniach 12–13 5 miesiąca 2 roku ery Bunryaku (文暦), czyli w 1235 roku. Dokument ten przechowywany był przez siedem wieków w bibliotece *Sonkeikakubunko* (gdzie zresztą znajduje się do chwili obecnej), a jego faksymile zostało opublikowane w 1928 roku w serii *Sonkeikaku sōkan* (*Seria wydawnicza biblioteki Sonkeikaku*).

Warto poruszyć jeszcze problem fałszerstw i mistyfikacji (tzw. 偽物 *nisemono*) przypisujących Tsurayukiemu autorstwo innych rękopisów, w tym m.in. słynnych fragmentów jednego z rękopisów antologii poezji *Kokinshū*, zwanego *Kōyagire*. W czasach Fujiwara no Teika legenda Ki no Tsurayukiego była ciągle żywa, ponadto już w kronice *Midō kampakuki* znalazł się zapis o istnieniu rękopisów antologii: *Kokinwakashū* i *Tsurayukishū* pióra samego mistrza – stąd też wiele krążyło po bibliotekach klasztornych rękopisów, których autorstwo przypisywano temu wybitnemu poecie. Jednakże Teika, którego cechowała niezwykła erudycja i kultura literacka, od razu zorientował się, że w tym wypadku miał do czynienia z autentykiem.

Problem autorstwa *Tosa nikki* od dawna zajmował badaczy literatury starożytnej. Jakimi dowodami dysponował Fujiwara no Teika, a jakimi dysponuje nauka obecnie? Pomijam tutaj kwestię bezpośredniego autorstwa rękopisu znalezionego w Renge Ōin, ponieważ jest to problem bardziej dla paleografów i nie należy oczekiwać, że zostanie on kiedyś rozwiązany (biorąc pod uwagę fakt, iż pierwotny rękopis zaginął, a do naszych czasów pozostała tylko kopia *Teiki*). Badaczka literatury interesuje wszak bardziej ustalenie tożsamości autora niż kopisty¹¹.

¹⁰ Por.: [48], s. 18.

¹¹ Jak pisze Matsumura ([48], s. 6), Teika przypisał autorstwo rękopisu Tsurayukiemu, opierając się na przesłance, że dokument został znaleziony po ponad trzystu latach od jego powstania w stopniu nienaruszonym, z bardzo wyraźnymi znakami. Nie wydaje się jednak, by była to argumentacja przemawiająca za tym, że rękopis z Renge Ōin napisał sam poeta.

Czy Ki no Tsurayuki rzeczywiście napisał dzieło literackie, znane w późniejszej tradycji pod tytułem *Tosa no nikki*? Choć twierdząca odpowiedź na to pytanie wydaje się już od dawna niepodważalnym faktem naukowym, to jednak oparta jest ona na kilku pośrednich przesłankach, o których warto w tym miejscu wspomnieć. Fujiwara no Teika nie był pierwszym, który uznał Ki no Tsurayukiego za autora *Pamiętnika z Tosa*. Na pierwsze ślady natrafiamy znacznie wcześniej, bo pod koniec X wieku. W powstałej wtedy prywatnej antologii poezji *Kokin waka rokujō* (*Sześć zwojów pieśni dawnych i współczesnych*)¹² przytoczonych zostało 14 wierszy z *Tosa nikki*, z czego w przypadku 13 z nich jako autor został wymieniony Ki no Tsurayuki. Ponadto w innym dziele – antologii poezji autorstwa mnicha Egyō, tzw. 『恵慶集』 *Egyōshū* – znajduje się następujące zdanie: 「貫之が土佐の日記を絵にかけるを…」 *Tsurayuki ga Tosa no nikki o e ni kakeru o* (...)»¹³ ‘Tsurayuki dopisał tekst *Tosa nikki* do obrazów’¹⁴. Skądinąd wiadomo, że mnich Egyō był w bliskiej zażyłości z synem Tsurayukiego, Ki no Tokibumim, i musiał znać dobrze szczegóły dotyczące powstania *Tosa nikki*. Ponadto w redagowanej przez Ki no Tokibumiego antologii *Gosenwakashū* (*Późny wybór pieśni*) zamieszczone zostały dwa utwory, których autorstwo zostało przypisane Ki no Tsurayukiemu. Wiersze te (o numerach 1356 i 1364) są prawie dokładnymi cytatami odpowiednio wierszy z 20 dnia i 8 dnia pierwszego miesiąca z *Pamiętnika z Tosa*¹⁵. Zna-

¹² *Kokin waka rokujō* – ani autor, ani dokładny rok powstania antologii nie są znane. Prawdopodobnie została napisana pomiędzy datą zredagowania *Gosenshū* (*Późny wybór pieśni* 951) a 『拾遺集』 *Shūishū* (*Pokłosie* 1005–1006), ponieważ wiersze z tej drugiej antologii nie zostały zamieszczone w omawianym dziele. *Kokin waka rokujō* zawiera w sumie 4500 utworów pochodzących głównie z *Man'yōshū*, *Kokinshū* i *Gosenshū*, a posegregowanych na 25 działów. Antologia jest zaopatrzona poza tym w indeks autorów.

¹³ Cyt. za: [48], s. 6.

¹⁴ Czyżby świadczyło to o tym, że oryginalny rękopis *Tosa nikki* miał postać *emaki* – zwoju tekstu ilustrowanego rysunkami? Czy wręcz odwrotnie – jak pisze Egyō: „(...) *Tosa nikki o e ni kakeru o*” (podkr. – K.O.), co mogłoby być dowodem na to, że tekst dzieła lub jego fragmenty pisane były z intencją skomentowania obrazów namalowanych na parawanie, zwoju itp. tak jak to miało miejsce w przypadku tzw. *byōbuuta* ‘wierszy na parawanach’, w której to formie wypowiedzi Tsurayuki uchodził za niekwestionowanego mistrza. Matsumura, omawiając rękopis znaleziony przez Teikę w Cesarskiej Świątyni Lotosu, nie wspomina na ten temat ani słowa.

¹⁵ Wiersz 1356 z *Gosenshū* opatrzony jest komentarzem: 「土佐よりまかり のぼり ける 舟のうちにて見侍りけるに、山のはならで月の浪のなかよりいづるやうに見えければ、むかし安倍のなかまろがもろこしにて、ふりさけ見ればといへることを思ひやりて貫之」 „*Tosa yori makarinoborikeru fune no uchi nite mihaberikeru ni, yama no ha narade tsuki no nami no naka yori idzuru yō ni miekereba, mukashi Abe no Nakamaro ga morokoshi nite, furisakemireba to ieru koto o omoiyarite Tsurayuki* (...)” ‘Tsurayuki, siedząc na statku płynącym z Tosa do stolicy, oglądając księżyc wylaniający się nie zza gór (jak w Kyōto), ale spośród fal, rozważał, jak tęsknić musiał w przeszłości przebywający w Chinach poeta Abe no Nakamaro’, natomiast wiersz zamieszczony w zapiskach oznaczonych datą 20 dzień 1 miesiąca w *Tosa nikki* poprzedzony jest następującym komentarzem: 「さて、今そのかみを思ひやりて、或人の読める歌」 „*Sate, ima sono kami o omoiyarite, aru hito no yomeru uta*” ‘Oto ktoś z nas, wspominając owego przodka, ułożył taką pieśń’. Z kolei przed wierszem 1364 w *Gosenshū* znajduje się

mienny jest fakt, że syn Tsurayukiego, Ki no Tokibumi, przypisał swojemu ojcu autorstwo wierszy, które w *Tosa nikki* pojawiają się jako pieśni ułożone przez 'pewnego człowieka' (或人 *aru hito*).

Kolejny ślad potwierdzający autorstwo *Tosa nikki* znajdujemy w poetyce normatywnej napisanej przez Mibu no Tadamine – *Wakatei jussu* (*Dziesięć stylów japońskich pieśni* – dzieło jest datowane na 945 r., czyli na domniemywany rok śmierci Tsurayukiego). Tadamine cytuje tam jeden z wierszy z *Tosa nikki*, podając go jako przykład stylu, który nazywa 直体 *chokutai* 'styl bezpośredni'¹⁶. Jako autor utworu wymieniony został Ki no Tsurayuki¹⁷.

Fakt sprawowania przez Ki no Tsurayukiego w latach 930–934¹⁸ urzędu gubernatora prowincji Tosa jest również potwierdzony w kilku dokumentach historycznych i utworach literackich z tamtej epoki¹⁹. Z drugiej strony słownictwo użyte w *Tosa nikki*, treść utworu, jego styl wskazują wyraźnie, że autorem tego dzieła musiał być mężczyzna, wybitny erudyta i znawca klasycznej literatury chińskiej, a jednocześnie utalentowany poeta, mistrz gier słownych i aluzji, kunsztownie łączący stylistykę japońskiego wiersza *waka* z barwnymi epizodami, jakich wcześniej nie spotykano w suchych, niemal dokumentalnych dziennikach pisanych po chińsku przez arystokratów w Heiankyō.

Pamiętnik z Tosa cieszył się ogromną popularnością już właściwie od samego powstania utworu. Wiersze znajdujące się na kartach *Tosa nikki* były cytowane czy parafrazowane w wielu prywatnych antologiach, fragmenty *Pamiętnika...* pojawiały się jako komentarze do malowideł na wielu zwojach *emaki* i nie ulega wątpliwości, że dzieło to w znacznym stopniu przyczyniło się do zapewnienia Tsurayukiemu poczesnego miejsca w panteonie literatury starojapońskiej. Jednak krytyczne, naukowe studia nad *Tosa nikki* datuje się dopiero od przepi-

komentarz: 「土佐より任はててのぼり侍りけるに、舟のうちにて月 を見 て貰之」 „*Tosa yori nin hatete noborihaberikeru ni, fune no uchi nite tsuki o mite Tsurayuki* (...)” '[tę pieśń ułożył] Tsurayuki, oglądając księżyc ze statku, gdy płynął z Tosa do stolicy po zakończeniu służby', podczas gdy w zapiskach z 8 dnia 1 miesiąca z *Tosa nikki* najpierw przytoczona zostaje parafraza wiersza Ariwara no Narihira, by następny został wprowadzony komentarzem: 「今この歌を思ひ出でて、或人の読めりける」 „*Ima kono uta o omoïdete, aru hito no yomerikeru* (...)” 'A oto wspominając tamte pieśni, ktoś ułożył taki wiersz'.

¹⁶ Chodzi o wiersz z 27 dnia 12 miesiąca z *Tosa nikki*, który poprzedza fraza wprowadzająca: 「或人書きて出だせる歌」 „(...) *aru hito kakite idaseru uta*” '[oto pieśń], którą napisał pewien człowiek'.

¹⁷ Niektórzy japońscy literaturoznawcy wysuwają ostatnio hipotezę, jakoby poetyka *Wakatei jussu* miała być o wiele późniejszym falsyfikatem – jednak świadectwa zawarte w innych dokumentach w sposób wystarczający potwierdzają autorstwo *Pamiętnika z Tosa*.

¹⁸ Tsurayuki piastował swój urząd ponad cztery lata – od 1 miesiąca 8 roku ery 延長 *Enchō* (930 r.) do 29 dnia 4 miesiąca 4 roku ery 承平 *Jōhei* (934 r.), kiedy to zastąpił go nowy gubernator, 島田公鑒 *Shimada no Kimiaki*. Dlatego też w *Tosa nikki* pojawia się sformułowanie: 「或人、県の四年五年はてて」 „*Aru hito, agata no yotose itsutose hatete* (...)” 'Pewien człowiek, zakończywszy 4–5 lat służby (...)'.
¹⁹ M.in. w prywatnej antologii Tsurayukiego *Tsurayukishū* czy też w dziele *Sanjūrokkasenden* (*Biografie 36 Mistrzów Poezji*).

sania (wraz z własnymi komentarzami) rękopisu dzieła przez Fujiwara no Teikę w 1235 roku. Kolejnego opracowania tekstu podjął się Sanjōnishi Sanetaka²⁰, który podzielił zwarty tekst na zdania, dodając znaki przestankowe i znaki określające sposób wymawiania, akcentuację. Sanjōnishi był więc prekursorem krytycznych wydań tekstu dzieła. Egzemplarze tekstu *Tosa nikki* stały się szczególnie popularne w okresie Edo, co zaowocowało drobiazgowymi analizami słownictwa, motywów, aluzji literackich i innych zagadnień związanych ze strukturą dzieła Ki no Tsurayukiego. Spośród najwybitniejszych badaczy żyjących w okresie Edo wymienić należy: Kishimoto Yuzuru²¹, Fujitani Mitsue²² czy też Kagawa Kageki²³. W późnym okresie Edo pojawiły się też pierwsze studia nad onomastyką w *Tosa nikki*; w tym miejscu wymienię tylko jedną z wybitniejszych prac – 『土佐日記地理辨』 *Tosa nikki chiriben* (*Pogadanki geograficzne na temat Pamiętnika z Tosa*) autorstwa Kamochi Masazumiego²⁴. W okresach Meiji i Taishō brak wybitnych studiów filologicznych. Dopiero w okresie Shōwa badacze japońscy podjęli nowoczesne studia nad dziełem Ki no Tsurayukiego, z uwzględnieniem różnorodnych aspektów, np. filiacji tekstów, analizy rękopisów, badania słownictwa utworu itp. Z bardziej znanych badaczy wymienić tutaj należy Yamadę Yoshio czy Hagitaniego Boku.

²⁰ Sanjōnishi Sanetaka (1455–1537), arystokrata i poeta z późnej epoki Muromachi. Do jego dorobku literackiego należą m.in.: antologia poezji 『雪玉集』 *Setsugyokushū* (*Zbiór płatków śniegu-klejnotów*) – w odpisie z 1670 roku, oraz dwa dzienniki: 『高野山参詣日記』 *Kōyasan sankei nikki* (*Zapiski pielgrzyma na Górę Kōya*) i 『実隆公記』 *Sanetaka kōki* (*Zapiski arystokraty Sanetaka*).

²¹ Kishimoto Yuzuru (1789–1846) – filolog i poeta z późnego okresu Edo. Tutaj z prac jego wymienić należy 『土佐日記考証』 *Tosa nikki kōshō* (*Studia historyczne nad Tosa nikki*).

²² Fujitani Mitsue (1768–1823) – filolog i poeta z późnego okresu Edo. Autor tezy o autonomizacji teorii wiersza. Prowadził studia nad *Man'yōshū* i *Kojiki*. Napisał m.in. pracę 『土佐日記燈』 *Tosa nikki tomoshibi* (*Jaśniejący blask Tosa nikki*).

²³ Kagawa Kageki (1768–1843) – poeta z późnego okresu Edo. Autor m.in. pracy 『土佐日記創見』 *Tosa nikki sōken* (*Poglądy na temat powstania Tosa nikki*).

²⁴ Kamochi Masazumi (1791–1858) – uczony i poeta z okresu Edo. Pochodził z Tosa. Wiele wysiłku poświęcił sporządzeniu krytycznych wydań arcydzieł literatury starojapońskiej – jest autorem najobszerniejszego naukowego opracowania antologii *Man'yōshū* w 141 tomach, tzw. *Man'yōshū kogi* (*Głosy do Man'yōshū*).

2. Budowa utworu

Oryginał *Pamiętnika z Tosi*²⁵ składa się z 55 zapisków dziennych, przy czym każdy z nich opatrzony został datą wskazującą na miesiąc i dzień w kalendarzu księżycowym. Podróż z Tosi rozpoczyna się w 21 dniu 12 miesiąca księżycowego 934 roku, a wjazd do Heiankyō następuje w 16 dniu 2 miesiąca następnego roku. W ciągu 55 następujących po sobie dni ani jeden nie został opuszczony, choć zapiski przy trzech datach nie zawierają żadnej treści, lecz tylko sformułowania: *kinō no gotoshi* ‘tak, jak wczoraj’ (6 dzień 1 miesiąca), *kinō no onaji tokoro nari* ‘w tym samym miejscu, gdzie wczoraj’ (24 dzień 1 miesiąca) czy też *naho yamazaki ni* ‘nadal w Yamazaki’ (13 dzień 2 miesiąca). Takie „puste dni”, nieniosące żadnego ładunku informacji, nie miałyby racji bytu w autentycznym dzienniku (niebędącym dziełem literackim), w którym autor chce każdego dnia zapisać coś dla niego istotnego. Tutaj należałoby je postrzegać jako środek świadomego kształtowania przez Tsurayukiego fikcji literackiej.

Poza warstwą narracyjną utworu i krótkimi partiami dialogowymi, w *Pamiętniku z Tosi* zamieszczonych zostało 61 wierszy (58 tzw. krótkich pieśni *tanka* i 3 pieśni żeglarskie *funauta*), przy czym autorstwo większości z nich późniejsza tradycja przypisała Ki no Tsurayukiemu. Jest rzeczą interesującą, że samemu Tsurayukiemu (który w tekście *Tosa nikki* określany jest jako: *funagimi* ‘Pan na statku, Czcigodny Pasażer’, *kaeru saki no kami* ‘gubernator zbierający się do powrotu [do stolicy]’, *funagimi no bōza* ‘chory Pan na statku’, itp.) narrator „użyty” głosu tylko w przypadku 6 wierszy.

Poniższa tabela ukazuje wewnątrztekstowych „autorów” poszczególnych wierszy (większość z tych postaci należy postrzegać jako swoiste *alter ego* Tsurayukiego służące nadaniu fikcji literackiej *Pamiętnika*... pozorów autentyzmu).

Rozkład wierszy w poszczególnych dniach *Pamiętnika z Tosi* i postaci, które je recytują

Miesiąc	Dzień	Autor lub komentarz wprowadzający wiersz
12	26	aruji no kami ‘gubernator – gospodarz’
12	26	Kaeru saki no kami ‘gubernator zbierający się do powrotu’
12	27	Aru toki ni wa ‘i wtedy [zaśpiewano]’
12	27	Aru Fito ‘pewien człowiek’
12	27	Yuku Fito ‘[ludzie] odjeżdżający’
12	27	Kano Fitobito ‘ci ludzie’

²⁵ W badaniach korzystano z krytycznego wydania *Tosa nikki* pod redakcją Matsumura Seiichi. w serii *Nihon koten bungaku zenshū*, t. 9, Shōgakukan, Tokio 1973, s. 29–68. Za podstawę tego wydania obrano odpis dzieła sporządzony Fujiwara no Tameie (syna Teiki, 1178–1275) – który co prawda nie zachował się do naszych czasów, ale (jak głosi tradycja) jego wierna późniejsza kopia jest przechowywana w bibliotece Momozono (jeden z pawilonów pałacu cesarskiego w Kioto). Por.: [48], s. 18.

Miesiąc	Dzień	Autor lub komentarz wprowadzający wiersz
1	7	Warigo motasete kitaru Fito 'człowiek, który przyniósł pożywienie'
1	7	Aru Fito no ko no warawa 'czyjeś dziecko'
1	7	Wiersz dołączony do listu
1	8	Aru Fito 'pewien człowiek'
1	9	Kono uta wo Fitorigoto ni shite yaminu 'ułożyli tylko ten wiersz, po czym wszyscy zamilkli'
1	9	Funako, kadzitori 'załoga, kapitan statku'
1	9	Funako, kadzitori 'załoga, kapitan statku'
1	9	Funabito 'załoga statku'
1	11	Fito 'ludzie'
1	11	Arikeru omuna warawa 'owa dziewczynka'
1	13	Omuna korekare 'kobiety (i te i tamte)'
1	15	Me no warawa 'dziewczynka'
1	16	Aru Fito 'pewien człowiek'
1	17	Aru Fito 'pewien człowiek'
1	17	Aru Fito 'pewien człowiek'
1	18	Fune no wosashikeru okina 'starzec najważniejszy na statku'
1	18	Fito 'ludzie'
1	18	Aru Fito 'pewien człowiek'
1	20	Abe no Nakamaro
1	20	Aru Fito 'pewien człowiek'
1	21	Funagimi naru Fito '[ten, który był] Panem na statku'
1	21	Tsukite kuru warawa 'dziecko, które zabrali'
1	22	Toshi kokonotsu bakari naru wo no warawa 'chłopiec, który miał zaledwie dziewięć lat'
1	22	Aru Fito 'pewien człowiek'
1	26	Awaji no toome to iu Fito 'kobieta, którą zwali „wiekową damą z Awaji”'
1	26	Aru me no warawa 'jakaś dziewczynka'
1	27	Aru omuna 'jakaś kobieta'
1	27	Aru Fito 'pewien człowiek'
1	29	Aru Fito 'pewien człowiek'
1	29	Aru omuna 'jakaś kobieta'
1	29	Tosa to iFikeru tokoro ni sumikeru omuna 'kobieta, która kiedyś mieszkała w miejscu zwanym „Tosa”'
2	1	Funagimi 'Pan na statku'
2	1	Aru Fito 'pewien człowiek'
2	3	yomeru uta 'zaśpiewano pieśń'
2	4	Fune naru Fito 'ludzie na statku'
2	4	Aru Fito 'pewien człowiek'
2	4	Aru omuna 'jakaś kobieta'
2	5	Aru Fito 'pewien człowiek'
2	5	Aru warawa 'jakieś dziecko'
2	5	yomeru uta 'zaśpiewano pieśń'
2	5	' mukashiebito no FaFa 'matka tej, która odeszła'
2	5	Aru Fito 'pewien człowiek'
2	6	Awaji no shima no ooigo 'wiekowa dama z Awaji'
2	7	Funagimi no booza 'chory Pan na statku'
2	7	Funagimi no booza 'chory Pan na statku'
2	9	Aru Fito 'pewien człowiek'
2	9	Aru Fito 'pewien człowiek'
2	9	Mukashi no ko no FaFa 'matka dziecka, które odeszło'
2	9	AriFara no NariFira
2	11	Aru Fito 'pewien człowiek'
2	16	Aru Fito 'pewien człowiek'
2	16	Ierikeru uta 'pieśń, którą ponoć zaśpiewano'

Miesiąc	Dzień	Autor lub komentarz wprowadzający wiersz
2	16	Ierikeru uta 'pieśń, którą ponoć zaśpiewano'
2	16	Aru Fito 'pewien człowiek'
2	16	Aru Fito 'pewien człowiek'

Z powyższego zestawienia wynika, że w większości przypadków autorstwo cytowanego wiersza przypisywane jest bądź anonimowej, nieokreślonej osobie (*aru Fito*, *aru omuna*, *aru warawa*), bądź też postaciom fikcyjnym, z których za najważniejszą należy uważać kapitana statku *kadzitori* (dosł. 'dzierżący wiosła')²⁶. Najwięcej utworów poetyckich (po 5) zawierają zapiski zamieszczone pod datami: 5 i 16 dzień 2 miesiąca. Trzy dni zawierają po 4 wiersze, w czterech zapiskach zamieszczono po 3 wiersze, w dziesięciu dniach – po 2 wiersze i wreszcie w siedmiu – po jednym²⁷. W 29 zapiskach (52,7% dni w *Tosa nikki*) nie zamieszczono żadnego wiersza. Co ciekawe, nie zawsze są to „puste” dni, ubogie fabularnie, pełniące tylko i wyłącznie funkcje podtrzymywania fikcyjności dzieła²⁸. Do najbardziej kunsztownych dni pozbawionych wierszy należą: 13 dzień 1 miesiąca (z misterną grą słów i aluzji erotycznych oraz z nawiązaniem intertekstualnym do wiersza Fujiwara no Kanesuke z *Kokinshū*) i 30 dzień 1 miesiąca (w którym Tsurayuki kreuje fikcję literacką za pomocą – nie pierwszy raz zresztą popełnionych – pomyłek topograficznych, zamieniając ze sobą nazwy dwóch mijanych przystani: Nada na wyspie Awaji i Tanagawa u wrót zatoki Osaka).

²⁶ Choć z wszystkich 61 wierszy tylko 2 posiadają wyraźnie określone w tekście autorstwo (są to wiersze z 20 dnia 1 miesiąca i 9 dnia 2 miesiąca, przypisywane odpowiednio poetom Abc no Nakamaro i Ariwara no Narihira), to jednak potomni nie mieli żadnych problemów z ustaleniem rzeczywistego autora prawie wszystkich utworów – już w zbiorze *Shinkokinshū* (*Nowe Kokinshū*)' (1205) i innych antologiach poezji z tamtej epoki znajdujemy większość z zamieszczonych w *Tosa nikki* wierszy jako przypisane Ki no Tsurayukiemu.

²⁷ Przy czym zawsze wiersze te są powiązane z sobą treścią i nierzadko tropami stylistycznymi. W tych dniach, gdzie mamy do czynienia z 2 lub 3 wierszami, najczęściej występują one w układzie: wiersz – odpowiedź na niego – podsumowanie obydwu wcześniejszych utworów. Mamy tutaj do czynienia z wyraźnym nawiązaniem do stylistyki konkursów poetyckich (*utaawase*), które polegały nie tylko na komponowaniu wierszy na zadany temat, ale też na ułożeniu błyskotliwej (często wykorzystującej tropy użyte przez poprzednika) odpowiedzi na wyrecytowany właśnie wiersz.

²⁸ W świetle tych analiz należy chyba odrzucić hipotezę, jakoby za wzorzec stylistyczny przy pisaniu *Tosa nikki* posłużyły Tsurayukiemu komentarze do wierszy z antologii poezji (takich jak *Man'yōshū* czy *Kokinshū*). Choć zamieszczone w *Pamiętniku* z *Tosy* utwory są ściśle powiązane nie tylko tematyką, ale często także misterną grą słów, aluzjami do poezji chińskiej itp. z partiami narracyjnymi, w które są wplecione, to jednak owe partie narracyjne pod względem bogactwa słownictwa czy konstrukcji fabuły znacznie przekraczają ramy, jakie narzucała stylistyka komentarzy do wierszy.

3. *Pamiętnik z Tosa* jako utwór eklektyczny

Takei Mutsuo w artykule zatytułowanym '*Tosa nikki*' *sakusei no katei to sono ikyo suru shiryō no kōsei ni tsuite* (*Proces tworzenia Pamiętnika z Tosa a struktura historycznych materiałów dowodowych*)²⁹ sformułował interesującą hipotezę odnośnie do powstawania, redagowania *Pamiętnika z Tosa* przez Ki no Tsurayukiego. Uważa on mianowicie, że utwór ten został skompilowany przez Tsurayukiego z dwóch notatników, które poeta prowadził na bieżąco podczas swojej podróży z prowincji Tosa na wyspie Shikoku do Heiankyō. Bezpośrednio po powrocie do stolicy – jak twierdzi Takei – miał Tsurayuki zabrać się do redagowania pamiętnika, który stał się wybitnym dziełem literackim, wykraczającym poza oczekiwania i normy epoki, w której powstał.

Trzeba pamiętać, że do czasu napisania *Tosa nikki* istniały w Japonii dwa rodzaje prywatnych dzienników czy też pamiętników. Pierwszym z nich były pisane w *kambunie* (czyli po chińsku) „męskie” dzienniki – popularne wśród arystokracji dworskiej *guchūreki* (podręczne notatniki, kalendarze). Choć niektóre z takich kalendarzy zostały przez potomnych zaliczone do utworów literackich – jak np. *Kyūreki* (*Kalendarz z dziewiętej alei*) czy *Midō kampakuki* (*Zapiski Wielmożnego Kanclerza*), to jednak badacze są zgodni co do tego, że ten rodzaj dzienników cechował urzędowy styl i suche wyliczanie faktów, wydarzeń z codziennego życia autora zapisków. Charakterystycznym rysem tego gatunku bazującego na konstrukcji zwyczajnego kalendarza był także fakt, że żaden dzień nie mógł zostać pominięty, nawet jeśli nie zdarzyło się w nim nic, co według diarysty byłoby warte zanotowania – stąd pojawienie się „pustych dni” w *Pamiętniku z Tosa* można tłumaczyć właśnie jako wpływ stylistyki *guchūreki*. Drugim, diametralnie odmiennym rodzajem diariuszy były dzienniki „kobiece”. Podstawowa różnica polegała na języku utworu – kobiety we wszystkich przypadkach posługiwały się rdzenną japońszczyzną, bez sinologizmów, i stylem zwanym *wabun* (styl rodzimy, japoński – termin używany w opozycji do *kambunu* jako notacji sino-japońskiej). Poza tym dzienniki kobiece – choć początkowo przynajmniej w warstwie fabularnej naśladowały męskie *guchūreki* (jednym z pierwszych, jeszcze bardzo faktograficznych jest zachowany tylko w urywkach dziennik Onshi, małżonki cesarza Daigo – *Taikō gyōki*) – nie podlegały takim restrykcjom ze strony normy literackiej. Utwory pisane przez kobiety zazwyczaj nie posiadały dat, za to obfitowały w pogłębione opisy uczuć autorki, a często też były to dzienniki poetyckie, których warstwa fabularna stawiała się pretekstem do przytoczenia wierszy. Istniał jeszcze trzeci gatunek literacki, na którego stylistyce wzorował się bez wątpienia Ki no Tsurayuki. Chodzi o antologie poetyckie, a w szczególności o tzw. *kotobagaki*, czyli komentarze wyjaśniające okoliczności powstania konkretnego wiersza, a także

²⁹ Por.: [78].

będące pierwszymi próbami krytyki literackiej w Japonii. Już w pierwszej antologii poezji japońskiej *Man'yōshū* w komentarzach *kotobagaki* i glosach *sachū*³⁰ widoczne są pierwsze próby oceny wartości artystycznych wierszy, a zwłaszcza tego, w jakim stopniu wierne były poetyce opartej na kategorii estetycznej *makoto* – zakładającej zgodność środków wyrazu z opisywaną rzeczywistością.

Po tej krótkiej charakterystyce można omówić obydwie notatniki, z których miał zostać skompilowany wyjściowy tekst *Pamiętnika z Tosy* (Takei nazywa je notatnikami A i B). Notatnik A był najprawdopodobniej zwyczajnym *guchūreki* pisanym w *kambunie* – typowym kalendarzem do zapisywania najważniejszych wydarzeń dnia codziennego. Nie należy sądzić, aby Ki no Tsurayuki miał od samego początku jakieś zamierzenia co do literackiego przetworzenia i wykorzystania warstwy fabularnej, zapisywanej w notatniku A – bardziej prawdopodobne jest stwierdzenie, że po prostu prowadził taki notatnik (Takei używa w tym kontekście terminu 備忘録 *bibōroku* ‘podręczny notatnik’), ponieważ było to modne wśród ówczesnych arystokratów. Chociaż, oczywiście, żaden z dwóch notatników nie zachował się w żadnym odpisie i o ich istnieniu w momencie redagowania dzieła można wnioskować wyłącznie na podstawie struktury i stylistyki poszczególnych zapisków dziennych, to jednak – według Takei Mutsuo – notatnik A został zniszczony przez Tsurayukiego zaraz po wykorzystaniu, natomiast notatnik B miał dłuższy żywot i musiał zachować się nawet jakiś czas po śmierci poety. Jaką formę miał w takim razie ów notatnik B? Były to najprawdopodobniej zapiski wzorowane na antologii poezji – wiersze i komentarze ukazujące okoliczności ich powstania (tzw. *kotobagaki*). Poeta notował wygłaszane na poczekaniu podczas podróży morskiej improwizacje wierszy (随時歌 *zuijika* ‘pieśni komponowane doraźnie’), które zamierzał zachować dla przyszłych pokoleń (być może chciał je włączyć do jakiejś antologii poezji). Po przyjeździe do Heiankyō powziął natomiast zamiar zredagowania czegoś więcej niż antologia poezji – pod osłoną formy i treści charakterystycznych dla pamiętnika stworzył Tsurayuki trzecią poetykę normatywną (po *Ōigawa gyōkō wakajo* i *Kanajo*)³¹ – zresztą taki sposób odczytania *Pamiętnika z Tosy* stał się dominu-

³⁰ 左注 *Sachū* były to dopiski czynione po lewej stronie danego wiersza, wyjaśniające pewne szczegóły odnośnie do sytuacji, w której został skomponowany ten poemat, a także nierzadko zawierające uwagi redaktorów antologii na temat wartości artystycznych przytoczonego utworu.

³¹ Ki no Tsurayuki napisał w swoim życiu jeszcze jeden traktat krytycznoliteracki, mianowicie chińską przedmowę do prywatnej antologii poezji *Shinsen waka* (Nowy wybór wierszy japońskich), którą poeta redagował w latach 930–934 podczas swojego pobytu w Tosie. *Pamiętnik z Tosy* był jednak dziełem zupełnie odmiennym od pozostałych poetyk normatywnych Tsurayukiego. Zarówno bowiem *Ōigawa gyōkō wakajo*, jak i *Kanajo* były tekstami oficjalnymi, wstępami do antologii wierszy redagowanych na osobisty rozkaz cesarza (zresztą honoryfikatywność użyta w obydwu tekstach świadczy, że te wstępy były bezpośrednio skierowane do monarchy). Podobnie było też w przypadku antologii *Shinsen wakashū* – choć nie był to oficjalny zbiór cesarski, to jednak Tsurayuki zredagował to dzieło na polecenie cesarza Daigo. Natomiast *Pamiętnik z Tosy* był utworem całkowicie prywatnym, w którym Ki no Tsurayuki mógł zrezygnować nie tylko z posługiwania się oficjalnym językiem, ale pozwolił sobie na operowanie różnymi rejestrami ówczesnej japońszczy-

jący w późniejszych epokach. Nowatorstwo autora *Tosa nikki* polegało na tym, że przerzucił on niejako pomost pomiędzy dwoma scharakteryzowanymi powyżej rodzajami prywatnych pamiętników, tworząc z jednej strony miejscami bardzo intymny, poetycki pamiętnik z podróży, podporządkowany jednak formalnie strukturze datowanych, codziennych zapisków. Wreszcie w *Pamiętniku z Tosa* przerzucił on także pomost pomiędzy gatunkiem dziennika czy pamiętnika intymnego a poetyckimi komentarzami *kotobagaki* do wierszy zamieszczanych w dworskich antologiach poezji. Stąd choć formalnie zapiski *Tosa nikki* podporządkowane są wymogom gatunku *nikki*, to jednak cechują je często używana metaforyka, gry słów, liczne parafrazy klasycznych wierszy chińskich i japońskich (świadczące o dużej erudycji Tsurayukiego) czy nawiązania intertekstualne.

Chociaż Ki no Tsurayuki – nie posiadając wzorców gatunku pamiętnika czy dziennika intymnego w literaturze rodzimej – stworzył z konieczności dzieło eklektyczne, łączące w sobie cechy omówionych powyżej gatunków literackich, to jednak nie odbyło się to poprzez mechaniczne sklepanie lakonicznych, wzorowanych na dziennikach chińskich zapisków faktograficznych z poezją *waka*. Nawet jeśli przyjąć hipotezę Takei co do faktu istnienia omówionych powyżej notatników, to jednak zapiski poszczególnych dni są bardzo harmonijnie połączone, co świadczy niewątpliwie o dużej świadomości teoretycznoliterackiej Tsurayukiego. Poeta oprócz wygładzenia stylu i konstrukcji fikcjonalnego narratora dużo wysiłku włożył też w stronę językową utworu – co przejawia się w kunsztownych grach słów i aluzjach literackich czy też w doborze wierszy i ich metaforyki do fabuły poszczególnych dni. Jednak pomimo tak precyzyjnej konstrukcji omawianego utworu łatwo znaleźć argumenty na rzecz tezy Takei Mutsuo, czyli takie miejsca, gdzie wyraźnie widać granicę pomiędzy dwoma zupełnie odmiennymi zarówno pod względem struktury, jak i języka rodzajami prywatnych pamiętników w literaturze japońskiej wczesnej epoki Heian.

Takei podaje trzy rodzaje dowodów potwierdzających tezę, że w *Pamiętniku z Tosa* Tsurayuki świadomie połączył dwa gatunki literackie, przerzucając most pomiędzy dwiema różnymi stylistykami. Pierwszym są autotematyczne komentarze do treści poszczególnych zapisków. Autor już na samym początku *Pamiętnika z Tosa* zawiera swoisty pakt z czytelnikiem, stwierdzając:

*Powiadają, że pamiętniki (czy jak je tam zwą) piszą tylko mężczyźni, lecz oto i ja postanowiłam spróbować*³².

Razem z ostatnimi zdaniami utworu: *Wielu jeszcze wydarzeń nie mogę zapamiętać i wywołują one smutek w moim sercu, lecz wszystkiego nie zdolam opisać.*

zny, umiejętnie łącząc wiersze i plastyczne opisy krajobrazu z pojawiającymi się często potocznymi, kolokwialnymi wyrażeniami.

³² Oryg.: 「男もすなる日記といふものを、女もしてみむとてするなり。」 *Otoko mo sunaru nikki to iu mono o, onna mo shite mimu tote suru nari* (por.: [31], s. 29).

*Tak czy inaczej, podrę to wszystko jak najszybciej!*³³ autotematyczny wstęp tworzy swoistą ramę fikcyjną dzieła.

Tsurayuki niewątpliwie z pełną świadomością stworzył na kartach swojego dzieła bardzo precyzyjną konstrukcję, na którą złożyły się przede wszystkim postać fikcyjnego narratora, a ponadto w większości fikcyjni bohaterowie czy też nieistniejące (lub nieznajdujące potwierdzenia w dokumentach historycznych z epoki) miejsca postoju towarzyszy poety. Takei stwierdza, że nowatorstwo Ki no Tsurayukiego polegało w przypadku *Pamiętnika z Tosy* na stworzeniu gatunku dziennika pisanego rodzimą japońszczyzną, a jednocześnie pod względem formalnym ściśle podporządkowanego typowej dla *guchūreki* strukturze codziennych zapisków³⁴. W tym miejscu celem rozważań są wyłącznie językowe fakty potwierdzające świadome przełamywanie przez Tsurayukiego panujących ówczesnie konwencji.

W celu dokładniejszego ukazania różnic pomiędzy obydwoma tekstami: faktograficznym dziennikiem w języku chińskim, skomponowanym zgodnie ze stylistyką *guchūreki*, i poetyckim pamiętnikiem z improwizacji wierszy recytowanych w czasie podróży, pomocna będzie dokładna analiza stosowanych przez Ki no Tsurayukiego technik osadzania narracji, w szczególności w tych partiach zapisków, w których dochodziło do wyraźnego łączenia obydwu dzienników źródłowych. Przed dokonaniem takiej analizy należy jednak wspomnieć o podstawowych różnicach w zakresie kategorii gramatycznych przynależnych klasycznemu językowi japońskiemu w stosunku do ich odpowiedników we współczesnej japońszczyźnie. Przy czym – pod kątem postawionego problemu – za najważniejsze w niniejszych badaniach uznane zostały kategorie czasu i aspektu.

W języku starojapońskim kategoria gramatyczna czasu wyrażana była za pomocą następujących wykładników pozostających z sobą we wzajemnych opozycjach:

a) końcówka fleksyjna けり *keri* traktowana przez większość specjalistów jako wykładnik czasu przeszłego (odpowiednik angielskiego *past*) w rzeczywistości, jak podaje Ono Susumu, けり oznaczało czas przeszły „niedoświadczany bezpośrednio”³⁵,

b) końcówka fleksyjna き *ki* (odmiana nieregularna) – Ono Susumu określa kategorię gramatyczną, której wykładnikiem był omawiany morfem jako 気づいた私的な体験 *kizuita shitekina taiken* ‘bezpośrednie, teraźniejsze doświadczenie’ – była to kategoria gramatyczna dość bliska współczesnemu an-

³³ Oryg.: 「忘れ難く、口惜しきこと多かれど、え尽くさず。とまれかうまれ、疾く 破りてむ。」 *Wasure gataku, kuchi oshiki koto ôkaredo, etsukusazu. Tomareka umare, toku yaritemu* (por.: [31], s. 68).

³⁴ Takei Mutsuo używa w odniesieniu do Tosa nikki określenia: 「逐日のな和文体の日記」 *chikujitsutekina wabuntai no nikki* ‘pisany z dnia na dzień dziennik w stylu *wabun*’.

³⁵ Warto nadmienić w tym miejscu, że jedną z cech stylu obowiązującego w antologiach poezji w epoce Heian było wprowadzanie wszystkich wierszy, których autorami nie byli redaktorzy danej antologii, właśnie za pomocą wykładnika けり.

gielskiemu *present perfect*, opisująca wydarzenia, z których nadawca wypowiedzi zdał sobie sprawę w momencie mówienia.

Jest rzeczą charakterystyczną dla *Pamiętnika z Tosa* występowanie dłuższych fragmentów zupełnie pozbawionych gramatycznych wykładników czasu, co przy częstych tendencjach Tsurayukiego do używania zdań bezpodmiotowych i bardzo częstym pomijaniu zaimków w starojapońskim prowadzi do pewnego rozmycia języka narracji tego utworu. Powoduje to wielokrotnie trudności czy wręcz niemożność określenia perspektywy narratora i jego miejsca w świecie przedstawionym. Trzeba także pamiętać, że Tsurayuki po raz pierwszy świadomie stosował konstrukcję składniową, którą do perfekcji doprowadziła później Murasaki Shikibu – chodzi o tzw. 視点移動 *shiten idō* ‘zmianę punktu widzenia’. Konstrukcja ta polegała na łączeniu wielu zdań złożonych współrzędnie za pomocą formy niefinitywnej predykatu, która to forma nie wyklucza odmiennego podmiotu poszczególnych zdań składowych. Przy rzadkim użyciu zaimków lub wręcz ich braku prowadziło to do prawie niezauważalnych zmian podmiotu w poszczególnych zdaniach składowych.

4. Rola wierszy w *Pamiętniku z Tosa*

Jak zostało to już ukazane w poprzednim rozdziale przy okazji analizy statystycznej leksyki *Tosa nikki*, struktura tego utworu rozpada się dosyć wyraźnie na odrębne całości kompozycyjne. Problem polega na tym, że *Pamiętnika z Tosa* nie należy czytać i analizować przez pryzmat poszczególnych dni, lecz większych całości, którymi Tsurayuki musiał posługiwać się w sposób świadomy.

Należy jeszcze odpowiedzieć na pytanie o rolę 58 wierszy mających postać *tanka*, wplecionych w tekst *Pamiętnika*³⁶.

Nakajima Terumasa w pracy zatytułowanej *Ki no Tsurayuki no 'mitate' hyōgen – jitsuzō to kyojō no nijū eizō (Metafory u Ki no Tsurayukiego – obraz rzeczywisty i pozorny jako dwie warstwy obrazowania)*³⁷ analizuje szczegółowo ten podstawowy trop stylistyczny w wierszach autora *Pamiętnika z Tosa*, wskazując z jednej strony na świadome nowatorstwo w metaforyce Tsurayukiego, z drugiej na kontynuację wzorców estetycznych, wywodzących się jeszcze z poezji chińskiej z czasów dynastii Tang³⁸.

³⁶ W poniższej analizie nie będą brane pod uwagę trzy pieśni marynarskie *funauta*, niemające postaci krótkiego wiersza *tanka* – są to mianowicie dwa wiersze przy 18 dniu 1 miesiąca i 1 wiersz umieszczony w zapisku datowanym na 30 dzień 1 miesiąca.

³⁷ [60], s. 43–52.

³⁸ 見立て表現 *mitate hyōgen* – termin stosowany przez Nakajimę – oznacza ni mniej ni więcej tylko wyrażenia bazujące na porównaniu dwóch różnych przedmiotów. *Kokugo daijiten* ([39],

Nakajima, definiując bardziej szczegółowo termin *mitate hyōgen*, stwierdza, że (...) oczywiście, byłoby dużym uproszczeniem twierdzić, że funkcjonowanie *mitate hyōgen* polega wyłącznie na porównaniu dwóch obiektów A i B. Jest rzeczą oczywistą, że w rzeczywistości pozajęzykowej obiekty te należą do dwóch różnych światów i że istnieje zdecydowany rozdział między tą rzeczywistością a płaszczyzną wyrażen językowych, na której obiekty te są ze sobą porównywane. Funkcja *mitate hyōgen* polega właśnie na przelamywaniu tego rozdziału, pokonywaniu tej bariery³⁹.

Wyrażenia *mitate hyōgen* zaczęły być stosowane w poezji japońskiej (jak twierdzi Nakajima) wraz z pojawieniem się formy wiersza *waka*, wskutek czego do czasów Tsurayukiego te środki wyrazu zdążyły już wejść do kanonu tropów stylistycznych, wykorzystywanych przez poetów japońskich. Aby jednak odpo-

s. 1296) podaje m.in. następującą definicję czasownika *mitateru*: 「なぞらえる。仮定する。」 *nazoraeru, katei suru* (przyporównać, tymczasowo zdefiniować, postawić hipotezę). Jako przykład użycia tego wyrażenia cytowany słownik podaje frazę: 「散る花を雪に見立てる」 *chiru hana o yuki ni mitateru* (porównać opadające kwiaty do śniegu) – *ibidem*, s. 1296. Podobnie definiuje też zastosowany termin Nakajima Terumasa: 「見立てとは、一番簡単に説明すればある事物Aを他の事物Bに喩える という ことになるのだろうが、」 *mitate to wa, ichiban kantanni setsu-me sureba aru jibutsu A o hoka no jibutsu B ni tatoeru to iu koto ni naru no darō ga* ('Mitate' – mówiąc najprościej – polegałoby na porównaniu pewnego obiektu A do innego obiektu B...). Jednak jak to zostanie pokazane w dalszej części tej analizy, w wyrażeniach *mitate hyōgen* wielokrotnie pomijał Tsurayuki element tak niezbywalny w europejskiej teorii porównania jako tropu stylistycznego, mianowicie jego płaszczyznę – *tertium comparationis*. Dlatego też przy omawianiu *mitate hyōgen* zaproponowano polski termin *metafora*, choć istnieją pewne drobne różnice w definiowaniu tychże tropów stylistycznych w literaturoznawstwie japońskim i europejskim. Abstrahując od definicji słownikowych, w których jako odpowiedniki np. angielskiego słowa *metaphor* podawane są synonimiczne terminy: 隠喩 *in'yu* i 暗喩 *an'yu*, należy w tym miejscu zauważyć, że mechanizm funkcjonowania *mitate hyōgen* w poezji *waka* był właśnie taki sam jak mechanizm funkcjonowania metafor.

³⁹ Por. [60], s. 43. W pewnym sensie sformułowania te są bliskie założeniom powszechnie uznawanej w literaturoznawstwie europejskim interakcyjnej teorii metafory sformułowanej w 1962 roku przez Maxa Blacka. Według teorii Blacka, w wyrażeniu metaforycznym mamy do czynienia z projekcją na temat główny (*tenor*) systemu implikacji, za pomocą których opisywany jest temat pomocniczy (*vehicle*), przy czym twórca metafory usuwa pewne aspekty pola semantycznego przynależnego tematowi pomocniczemu po to, aby wyodrębnić ustanawiane przez dane wyrażenie metaforyczne implikacje względem pola semantycznego, przynależnego tematowi głównemu. Rzeczą charakterystyczną dla tej teorii jest również to, iż w przeciwieństwie do koncepcji porównaniowej czy substytucyjnej Black wyraźnie podkreśla, że obu tematów: głównego i pomocniczego nie musi łączyć żadne podobieństwo formalne. Przeciwnie, uzasadnieniem skonstruowania metafory może być (jak to często miało miejsce w poezji *waka*) chociażby podobieństwo brzmieniowe wyrażen językowych, gra słów itp. Często, szczególnie u Tsurayukiego, ta podstawa uzasadniająca pojawienie się metafory staje się ledwo uchwytna, prawie niezauważalna i wtedy w pewnym sensie mamy do czynienia z taką sytuacją, jak to sformułował Nakajima: przyporównania dwóch obiektów należących do zupełnie różnych rzeczywistości. Spośród uznawanych na gruncie europejskiej teorii metafory właśnie teoria interakcyjna Blacka najlepiej nadaje się do opisywania metafor stosowanych przez Ki no Tsurayukiego.

wiedzieć na pytanie o funkcjonowanie tych metafor w najstarszej warstwie komponowanej na archipelagu poezji (chodzi tutaj przede wszystkim o wiersze zamieszczone w pierwszych kronikach: *Kojiki* i *Nihon shoki* – określane wspólnym mianem *kiki kayō* ‘pieśni z kronik’, a także utwory z antologii *Man'yōshū*), a w konsekwencji o nowatorstwo w sposobie wykorzystania tych środków wyrazu przez Ki no Tsurayukiego, trzeba sięgnąć do spuścizny klasycznej poezji chińskiej z czasów dynastii Tang.

Jednym z toposów często wykorzystywanych przez Ki no Tsurayukiego w jego poezji, na bazie którego zbudowane zostało wiele metafor, jest niewątpliwie obraz 水に映るもの *mizu ni utsuru mono* ‘rzeczy odbijających się w wodzie’⁴⁰. Jednak nie w wyborze obrazu poetyckiego należy szukać nowatorstwa autora *Pamiętnika z Tosa* – metafory ‘odbicia w wodzie’ pojawiają się już w poezji z antologii *Man'yōshū* oraz w klasycznej poezji chińskiej. Jednak Tsurayuki – ten najbardziej błyskotliwy, posiadający największą świadomość bycia w awangardzie spośród poetów *Kokinshū*⁴¹ – poczynił zdecydowany krok w zakresie metaforyki w stosunku do poezji jego poprzedników. Jak wskazuje Nakajima, wcześniejsze zastosowanie *mitate hyōgen* polegało tylko i wyłącznie na prostym utożsamieniu obrazu pozornego (*kyozō*) z rzeczywistością (*jitsuzō*). Ki no Tsurayuki idzie znacznie dalej – w jego wierszach nie dochodzi nigdy do pełnego utożsamienia, raczej jest to ciągle aktywna gra z czytelnikiem i oscylowanie pomiędzy obiema warstwami obrazowania. Przy tym obraz pozorny w wierszach poety otrzymuje wielokrotnie jak najbardziej namacalne, konkretne cechy. Dobry przykład stanowią dwa wiersze zamieszczone w zapi-sku datowanym na 17 dzień 1 miesiąca. Oto tekst całego zapisku z tego dnia:

17 dzień. Chmury, które zakrywały niebo, rozpuły się. Księżycowa noc jest zadziwiająco piękna i wiosłując, wypływamy na pełne morze. Wydaje się, jakby firmament i dno morskie złąły się w jedno. W dawnych czasach pewien człowiek napisał ponoć: „Wiosło przebija księżyc na grzbietach fal, statek wypycha niebo pod wodę”. Lecz słyszałam te słowa tylko przelotnie, nie pamiętam gdzie. Ktoś ułożył wiersz:

*Płyniemy po księżycu,
Co spod fal błyska.
Gałęzie cynamonowca,
Który na nim rośnie,
O wiosła nasze haczą.
Usłyszawszy to ktoś inny wyrecytował:
Gdy odwiecznego nieba
Odbicie w wodzie oglądam,
Smutno jest płynąć
Po przestworzu, co leży
Głęboko pod falami.*

⁴⁰ Por. [60], s. 44.

⁴¹ Ibidem.

Gdy tak komponowali poematy, zaczęło świtać i Kapitan statku rzekł: „Patrząc, jak nagle zebrały się czarne chmury. Z pewnością zerwie się wichura. Zawróćmy nasz statek”. Statek zawrócił do portu. Wtedy zaczęła się ulewa. Jakież to smutne⁴².

Powyższy fragment zaczyna się od poetyckiego opisu rozświetlonej światłem księżycy nocy. Jednak padają tutaj bardzo ważne słowa: *Wydaje się, jakby firmament i dno morskie zwały się w jedno*⁴³. „Złanie się” firmamentu i dna morskiego stanowi podstawę do budowania dalszych metafor. Wychodząc od frazy wiersza chińskiego poety, Jia Dao (778–843): *Wiosło przebija księżyc na grzbietach fal, statek wypycha niebo pod wodę*⁴⁴, na bazie odbicia w wodzie konstruuje Tsurayuki metafory w dwóch utworach wplecionych w narrację tego dnia.

W pierwszym wierszu, zamieszczonym w 17 dniu, Tsurayuki zaczyna budować obraz poetycki właśnie na zasadzie ciągłego oscylowania pomiędzy rzeczywistością a odbiciem i przypisywania obrazowi pozornemu cech jak najbardziej rzeczywistych. Wiosła statku, którym podróżni płyną po księżycu, haczą o gałęzie tajemniczego drzewa cynamonowca. Jedynym łącznikiem ze światem rzeczywistym, wskazującym, że metaforykę tego utworu należy odczytywać przez pryzmat „odbicia w wodzie”, jest początkowe wyrażenie: 「水底の月の上より漕ぐ」 *minasoko no tsuki no ue yori kogu* (*Płyniemy po księżycu, co spod fal błyska*). O ile jednak u Jia Dao – jak już stwierdzono – metafora oparta jest wyłącznie na utożsamieniu odbicia z rzeczywistością (wystarczyłoby podstawić zamiast wyrażenia ‘księżyc’ – ‘odbicie księżycy’ i powstałby opis całkowicie realistyczny), o tyle w wierszu Tsurayukiego to samo wyrażenie, będące na pierwszy rzut oka japońskim odczytaniem frazy *bo di yue* z utworu Jia Dao, nadaje pozornemu księżycowi jak najbardziej rzeczywiste cechy. U Jia Dao jedynym konkretnym elementem obrazu poetyckiego są podróżni na statku. Natomiast u Tsurayukiego granica pomiędzy fikcją a rzeczywistością zostaje misternie zamazana. Pierwsze takie zamazanie rzecznej granicy następuje właśnie w tej początkowej frazie utworu poprzez wykreowanie z pozornego obrazu księżycy materii tak konkretnej (jak woda), że można po niej płynąć. Kolejny raz poeta oscyluje pomiędzy odbiciem pozornym (*kyozō* u Nakajimy) a rzeczywistością w obrazie zahaczania wiosłami o gałęzie cyna-

⁴² Por.: [29], s. 159–160.

⁴³ Oryginalny tekst: 「雲の上も海の底も、同じごとくになむありける。」 *Kumo no ue mo umi no soko mo, onaji gotokuni namu ari keru*.

⁴⁴ Oryginalny wiersz chiński brzmiał: 「棹穿波底月、船压水中天」 *Dao chuan bo di yue chuan ya shui zhong tian* (*wiosło przebija księżyc pod falami, statek wypycha niebo pod wodę*). Jednak metafory u Jia Dao są płaskie, polegając wyłącznie na utożsamieniu odbicia z rzeczywistością – księżyc (*yue*) i niebo (*tian*) zastąpiły tutaj ich odbicia w wodzie. Jia Dao pokazuje wyraźnie, że miał na myśli nierzeczywiste, pozorne obrazy – w jego wierszu nie dochodzi do pełnego „złania się” fikcji z rzeczywistością. Poeta czyni to poprzez przydawki określające księżyc i niebo: *bo di yue* ‘księżyc pod falami’ i *shui zhong tian* ‘niebo w wodzie/pod wodą’. Pozorność, nierzeczywistość odbicia została więc tutaj wyraźnie podkreślona na płaszczyźnie językowej.

monowca. Jest to wyraźna aluzja do starej legendy chińskiej o drzewie cynamonowca, które miało rosnąć na księżycu. Mamy tutaj do czynienia z piętrową metaforą – o wiosła statku haczą (rzeczywistość) gałęzie legendarnego cynamonowca (fikcja), rosnącego na księżycu (uprawdopodobnienie fikcji – księżyc, na którym może rosnąć drzewo musi mieć rzeczywiste cechy), leżącym pod falami, błyskającym spod fal (fikcja). Na przykładzie tego wiersza widać mistrzostwo Ki no Tsurayukiego w budowie metaforyki utworów, często w dodatku bardzo misternie wplecionych w narrację poszczególnych zapisków dziennych w *Pamiętniku z Tosy*.

5. Podsumowanie – nowatorstwo Tsurayukiego w *Pamiętniku z Tosy*

Jak starano się pokazać powyżej, w *Tosa nikki* Ki no Tsurayuki przekroczył wszelkie konwencje i ograniczenia nakładane przez normę literacką, aby wykreować zupełnie nowy gatunek literacki – intymny pamiętnik będący kontaminacją faktograficznego dziennika (tak popularnego wśród arystokracji dworskiej) i antologii wierszy. W efekcie powstało dzieło niezwykle, które można odczytywać na wiele sposobów. Nowatorstwo Tsurayukiego przy tworzeniu *Pamiętnika z Tosy* przejawiało się na wielu płaszczyznach. Poczynając od językowej – połączenie tak odmiennych gatunków powodowało ryzyko wielu niespójności w strukturze narracji. Należało się spodziewać, że miejsca łączenia zapisków z omawianych powyżej dwóch notatników będą wyraźnie widoczne. Tsurayuki wyszedł z tego obronną ręką, używając wielu zdań bezpodmiotowych i tzw. techniki zmiany punktów widzenia. Prawie całkowity brak wykładników czasu w *Pamiętniku z Tosy* i rozbieżności postaci narratora na liczne jego *alter ego* należy uważać za kolejne środki do konstruowania fikcjonalności utworu.

Nie można przy tym pomijać roli 58 wierszy wplecionych w narrację poszczególnych zapisków dziennych. Ki no Tsurayuki w tych utworach udowodnił mistrzostwo swojego warsztatu poetyckiego, w wielu z nich konstruując kunsztowne metafory, w szczególności oparte na ulubionym motywie artysty – tzw. metafory 'odbicia w wodzie'.

Rozdział 4

„KANAJO, CZYLI WSTĘP DO KOKINSHŪ” JAKO MANIFEST LITERACKI MŁODEJ KULTURY KOKUFŪ BUNKA

Miernoty biją się o sławę i korzyści, a nie widzą potrzeby komponowania japońskiej poezji. Jakie to smutne! Jak żalosne! Choćby ktoś był mianowany jednocześnie ministrem i dowódcą armii i choćby opływał w złoto i pieniądze, to zanim jego kości szczetrną w ziemi, pamięć o nim już zniknie z tego świata. Tylko twórcy poezji japońskiej będą rozumiani przez potomnych.

Ki no Yoshimochi, *Manajo*¹

1. Tło historyczne powstania poetyki Kanajo

Powyższy cytat nawiązuje w pewnym stopniu do pamiętnych słów Cao Pi z jego eseju *Lun wen* (*O literaturze*):

*Literatura jest ogromnym zadaniem dla rządzących narodami, a jednocześnie wspieranym przedsięwzięciem, które nigdy nie upadnie*². Chińską tetradę 文章經国 *bunshō keikoku* przyjął za dewizę swojego panowania cesarz Saga. To za jego rządów można zaobserwować w Japonii złoty wiek wpływów chińskich wzorców kulturowych na rodzimą sztukę. Jednak epoka, kiedy cesarz Daigo postanowił uświetnić swoje panowanie i pozostać na zawsze w pamięci potomnych jako mecenas pierwszej antologii poezji japońskiej (w dodatku niezapisywanej chińskimi ideogramami, lecz rodzimym alfabetem sylabicznym), różniła się diametralnie od omawianych wcześniej czasów rządów trzech uczo-

¹ Oryginalny tekst: 「俗人争事荣利。不用詠和歌。悲哉悲哉。雖貴兼相将。富余金錢。而骨未腐於土中。名先滅於世上。適為後世被知者。唯和歌之人而已。」 Por.: [38], s. 339.

² Cyt. za: [42], s. 2.

nych cesarzy: Saga, Junna i Nimmyō (809–850). Za czasów Sagi, Junny i Nimmyō arystokracja z Heiankyō, zapatrzona we wzorce kulturowe, importowane z Chang'anu, adaptowała chińską kulturę na grunt japoński przede wszystkim poprzez formalne naśladownictwo. Ponad 50-letni okres zaowocował ważnymi wydarzeniami historycznymi, które nie pozostały bez wpływu na przebieg procesu historycznoliterackiego, a szczególnie na rozwój poezji japońskiej, masowo komponowanej przez arystokrację z Heiankyō.

Jednym z głównych katalizatorów tych przemian była sytuacja w Chinach pod rządami dynastii Tang. Po okresie świetności i chwały, jaka przyświecała panowaniu cesarza Xuan Zonga i działalności poetów tej miary, co Li Bai (701–762) czy Du Fu (712–770), pierwsze rysy na fasadzie dworu w Chang'anie wywołało powstanie An Lushana. Chociaż jego rebelia została ostatecznie stłumiona, to jednak dynastia Tang już nigdy nie miała odzyskać dawnej świetności. Po obaleniu Tangów Chiny przestały promieniować swoją kulturą na dwór w Heiankyō³, a wręcz mamy wtedy do czynienia z zupełnie innym procesem, którego pewne ślady były już widoczne w połowie IX wieku za panowania cesarza Saga – Japończycy zrezygnowali z imitacji kultury chińskiej na rzecz przetwarzania, zapożyczania jej najlepszych aspektów.

Czasy aktywności Tsurayukiego na niwie literatury zbiegły się więc z narodzinami w rezydencjach arystokratów w Heiankyō, a przede wszystkim w pałacu cesarskim nowej, młodej kultury – *kokufū bunka* 'kultury narodowej'. Nie ulega przy tym wątpliwości, że Ki no Tsurayuki z pełną świadomością podjął się roli ambasadora tej młodej kultury, a w szczególności świadomie dążył do wprowadzenia ojczystego języka do literatury i stworzenia nowych kanonów w zakresie poetyki. Mezaki Tokue stwierdza, że Tsurayuki „urodził się pod szczęśliwą gwiazdą”⁴ – w dzieciństwie wychowywany na dworze, zetknął się z całym przepychem Pałacu Cesarskiego w Heiankyō, a jednocześnie czerpał z bogatej tradycji literackiej rodu Ki. Jego młodość zbiegła się z „młodością” wierszy *waka* – debiutował na słynnym turnieju poetyckim u księcia Koresada, zapraszany był do najwspanialszych salonów Heiankyō. Co więcej, Mezaki podkreśla, że Ki no Tsurayuki z pełną świadomością promował rodzime wzorce kulturowe, tworzył podstawy teoretyczne kanonu, który miał zapanować w poezji japońskiej na prawie tysiąc lat.

Tsurayuki był niewątpliwie artystą z pogranicza dwóch kultur wzajemnie przenikających się w salonach elity umysłowej w Heiankyō pod koniec IX wieku: *tōfū bunka* (przesycionej klasyką konfucjańską, chińską estetyką i poezją dynastii Tang, choć już niezadowolającą się czysto formalnym kopiowaniem wzorców z Chang'anu, jak miało to miejsce w epoce *Man'yōshū*) i stopniowo wypierającej tę pierwszą kultury narodowej, *kokufū bunka* (której wielkim mecenasem był młody cesarz Daigo). Artysta, choć korzeniami wyrastał

³ Paradoksalnie, z memoriałem w sprawie zaprzestania wysyłania misji japońskich do imperium Tangów (z uwagi na niepewną sytuację w Chang'anie) zwrócili się do cesarza Uda dwaj najwybitniejsi sinolodzy japońscy z przełomu IX i X wieku: Sugawara no Michizane i Ki no Haseo.

⁴ Por.: [53], s. 48–49.

z chińskojęzycznych tradycji literackich rodu Ki, równocześnie jednak wychowywany był w *irogonomi no ie* ‘komnatach kochanków’ (jak – być może ironicznie – wyrazi się w *Kanajo* o kulturze, kreowanej przez damy dworu w Wewnętrznym Pałacu), a jego matka – dwórka z *Naikyōbō* – z pewnością nauczyła młodego Akokuso nie tylko układać odpowiednie do sytuacji wiersze *waka*, ale też wpoila mu rodzimą japońską estetykę. Młodość poety to okres powstawania pierwszych prywatnych zbiorów wierszy (pierwszą antologią, co do datowania której nie ma wątpliwości, był zbiór *Narihirashū* – antologia wierszy Ariwary no Narihiry – zredagowany w 880 roku) oraz coraz większej popularności turniejów poezji *utaawase* (w 894 roku Ōe no Chisato skompilował pierwszy tomik wierszy układanych na zadany temat – *Kudai waka*). Gdy nastoletni Tsurayuki odbierał w rezydencji dziadka Motomichiego edukację w zakresie klasycznej literatury chińskiej, żyło jeszcze trzech spośród poetów *Rokkasen* (miano Sześciu Mistrzów [Geniuszów] Poezji nada im sam Ki no Tsurayuki w *Kanajo*, choć nie omieszka skrytykować kompozycji każdego z nich). Stopniowo przygasał też nurt literatury pisanej po chińsku (w *kambunie*) – w 901 roku zredagowano *Nihon sandai jitsuroku*, ostatnią z tzw. *Rikkokushi* (Sześciu historii narodowych). Prawdziwy, żywiołowy renesans pieśni *waka* zapoczątkuje jednak dopiero antologia *Kokin wakashū* (choć sam Tsurayuki z ogromnej roli kulturotwórczej tego zbioru, a zwłaszcza manifestu poetyckiego *Kanajo*, zda sobie sprawę chyba dopiero pod koniec życia, zamieszczając w poetyce *Shinsen wakajo* znamienne słowa: *Gdyby Tsurayuki umarł młodo, pieśni japońskie nadal pozostawałyby w rozproszeniu*).

2. Ogólna charakterystyka tekstu

Kanajo, czyli japońska przedmowa do pierwszej cesarskiej antologii poezji rodzimej⁵, napisana została przez Ki no Tsurayukiego w 905 roku⁶. Jednak nie

⁵ Autor ma tutaj na uwadze wyłącznie antologię poezji japońskiej *waka*, ponieważ ze zbiorami poezji chińskiej, redagowanymi na rozkaz monarchy, mamy w Japonii do czynienia już znacznie wcześniej – dość wspomnieć w tym miejscu o trzech słynnych antologiach poezji chińskiej, skompilowanych na rozkaz cesarza Saga: *Keikokushū*, *Ryōunshū* i *Bunkashūreishū*.

⁶ W tekście *Kanajo* Tsurayuki podaje nawet konkretną datę: 18 dzień 4 miesiąca 5 roku ery Engi jako dzień wydania przez cesarza Daigo rozkazu skompilowania nowej antologii poezji. Taką samą datę podaje również Ki no Yoshimochi, autor 「真名序」 *Manajo* – chińskiej przedmowy do *Kokinshū*. Jednak – w przeciwieństwie do Tsurayukiego – Yoshimochi powyższą datą opatruje już moment ukończenia *Manajo* i przedstawienia całej antologii poezji cesarzowi. Ki no Tsurayuki nie rozstrzyga tego problemu w sposób jednoznaczny, w związku z czym nadal nie wyjaśniono całkowicie procesu redagowania *Kokin wakashū* i daty ukończenia kompletnej antologii. Nie ulega jednak wątpliwości, że obydwie przedmowy musiały zostać zredagowane przed datą prezentacji dzieła na dworze cesarskim.

był to pierwszy traktat krytycznoliteracki na archipelagu. Na przełomie VIII i IX wieku powstało w Japonii kilka istotnych prób krytyki poezji, w większości naśladowujących starożytne poetyki chińskie. Zostały one omówione w rozdziale 1. *Kanajo* należy natomiast uznać za pierwszą poetykę normatywną na archipelagu, napisaną żywą japońszczyzną⁷.

Chociaż *Przedmowa...* jest zwartym, spójnym tekstem, to jednak w jej strukturze wyodrębnić można kilka części różniących się zarówno treścią, jak i prezentowanymi poglądami. Poniższa analiza ma na celu wyjaśnić kwestię nowatorstwa językowego oraz kompozycyjnego Ki no Tsurayukiego, które przejawiał poeta podczas pisania traktatu *Kanajo*. Zdając sobie sprawę, że szczegółowa analiza tej poetyki przekroczyłaby ramy tej pracy, autor postanowił skupić swoją uwagę na trzech fragmentach utworu, które uważa za kluczowe w procesie zrozumienia i właściwej oceny roli Tsurayukiego w kształtowaniu nowej poetyki⁸. Przy omawianiu odniesień intertekstualnych przedstawiony zostanie również stosunek autora poetyki do tradycji⁹.

Poniższa analiza ma także na celu wyjaśnienie, w jaki sposób Tsurayuki korzystał z wymienionych dzieł z klasycznej literatury chińskiej, ukazać nowatorstwo poety i proces adaptacji chińskich poglądów teoretycznoliterackich na gruncie japońskim.

⁷ Interesujący jest fakt, że o ile w *Pamiętniku z Tosy* sinologizmy stanowiły znaczny zasób leksykalny tekstu, o tyle w *Przedmowie do Kokinshū* praktycznie się ich nie spotyka. Jest to dowód dużej świadomości krytycznoliterackiej Tsurayukiego, który musiał sobie również zdawać sprawę z ogromnej roli kulturowej nowej poetyki, za pomocą której podniósł także do rangi literackiej żywy, wolny od obcych naleciałości język japoński.

⁸ John Timothy Wixted ([93], s. 388) wskazuje na następujące chińskie źródła poglądów krytycznoliterackich Ki no Tsurayukiego, zaprezentowanych przez niego w *Kanajo*:

- *Shi jing* (*Księga Pieśni*),
- *Lun wen* (*O literaturze*) Cao Pi,
- *Shi pin* (*Stopnie [etapy] poezji*) Zhong Ronga,
- *Wen xuan* (*Antologia literatury*) Xiao Tonga,
- *Yu tai xin yong* (*Nowe pieśni z nefrytowego tarasu*) Xu Linga,
- *Wen xin diao long* (*Umysł literacki a rzeźbienie smoków*) Liu Xie.

Ponadto – jak zauważa Wixted – to ostatnie dzieło popadło w zapomnienie na kilkaset lat zarówno w Chinach, jak i w Japonii, lecz pewne poglądy Liu Xie znane były na archipelagu dzięki streszczeniu, zamieszczonemu przez mnicha Kūkaia w jego pracy *Bunkyō hifuron* (*Zwierciadło literatury, czyli o tajemnicach kompozycji*).

⁹ Jednym z najwcześniejszych śladów recepcji poetyki Tsurayukiego są dodane do tekstu glosy autorstwa kopisty – Fujiwary no Kintō. Zaledwie sto lat, jakie upłynęły od redagowania *Kokinshū*, spowodowało, że wiele metafor z *Kanajo* czy też aluzji do najstarszych tekstów japońskich przestało być czytelnych. Dobrym przykładem jest tutaj najstarsza kronika japońska – *Kojiki*. Podczas gdy jeszcze Tsurayuki dość swobodnie i z wielką erudycją czyni aluzje do konkretnych sformułowań z *Kojiki* lub też odwołuje się do zawartych tam mitów, to już Fujiwara no Kintō we wszystkich tych przypadkach dodaje glosy objaśniające, co dobitnie świadczy o tym, że w czasach tego ostatniego *Kojiki* przestało być czytelne i zrozumiałe dla arystokratów z Heiankyō.

Kintō nie tylko objaśnił swoim współczesnym trudniejsze fragmenty tekstu, ale jako wybitny poeta i krytyk literacki dodał własne komentarze poglądów Tsurayukiego, co stanowi cenny materiał do badania przebiegu procesu historycznoliterackiego w ówczesnej Japonii.

3. „Pieśni japońskie wyrastają z nasienia serc ludzkich i wypuszczają tysiące liści-słów” – pytanie o istotę poezji

W początkowym fragmencie *Kanajo*¹⁰ Ki no Tsurayuki buduje kunsztowną metaforę poezji jako rośliny, której podstawą jest wyrażenie *koto no ha* (liście słów – poezja *waka*). *Yamatouta*, czyli pieśni japońskie (neologizm Tsurayukiego, niespotykany w żadnej z pozostałych cesarskich antologii poezji¹¹, a utworzony w celu przeciwstawienia poezji rodzimej – wierszom układanym po chińsku, 漢詩 *kanshi*), wyrastają z nasienia serc ludzkich (dosł. ‘nasieniem czynią serca ludzkie’, czyli podstawą do skomponowania pieśni *waka* są uczucia w sercu poety), by wypuścić dziesiątki tysięcy liści-słów. Słowa Tsurayukiego świadczą o tym, jak głęboka przemiana dokonała się w pojmowaniu poezji japońskiej od czasów pierwszej antologii, *Man'yōshū*. Wtedy dominowała jeszcze kategoria estetyczna *makoto*, zakładająca wierność wiersza wobec świata przedstawionego. Co więcej – jak stwierdza Boronina – poeta doby *Man'yōshū* nie wyodrębniał się z przyrody, lecz stanowił jej integralny, bynajmniej nie najważniejszy element¹². Poeta doby *Kokinshū* odczuwa już w zupełnie inny sposób – poezja rodzi się w jego sercu. Takie upodmiotowienie artysty wiązało się też z pogłębiającą się estetyzacją i wysublimowaniem poezji japońskiej – proces ten szedł w parze z estetyzacją całej kultury arystokratycznej w Heiankyō. To dostrzeżenie przez japońskich poetów artysty jako głównego podmiotu sprawczego utworu było pierwszym krokiem, pierwszym śladem początków świadomości podmiotu lirycznego w poezji japońskiej¹³.

¹⁰ Oryginalny tekst: 「やまとうたは、ひとのこころをたねとして、よろづのことの葉とぞなれりける。」 *Yamatouta wa, hito no kokoro o tane to shite, yorozu no koto no ha to zo narerikeru*. Por.: [38], s. 93.

¹¹ Por.: [64].

¹² Por.: [2], s. 22.

¹³ Warto w tym miejscu odnotować, że przynajmniej w okresie pisania *Kanajo* jakkolwiek świadomość podmiotu lirycznego była raczej obca Tsurayukiemu. Poeta w tym traktacie teoretycznym głosi potrzebę przeszerzegania trzech kategorii estetycznych: 心 *kokoro* (podstawą poezji są uczucia artysty), 真 *makoto* (polegającej już nie na wierności wobec świata przedstawionego, lecz na wierności wobec serca poety – Tsurayuki, krytykując Sześciu Mistrzów Poezji, pisze o wierszach Sōjō Henjō, że „mało w nich prawdy” – *makoto sukunashi*) i 様 *sama* (polegającej na pięknie środków wyrazu poetyckiego). Najwcześniej w epoce Heian mamy do czynienia z odrzuceniem kategorii estetycznej *makoto*, czego świadkiem był zresztą także sam Tsurayuki (i fakt ten był zmuszony zaakceptować w kolejnej swojej poetyce normatywnej – Ōigawa *gyōkō wakajo*). To właśnie turnieje *utaawase* wywołały tak głębokie przemiany w poetyce japońskiej – od *Kudai waka* Ōe no Chisato (pierwszej antologii poezji uporządkowanej według zadanych tematów) arystokracji z Heiankyō zaczęli komponować poezję nie według tego, co dyktowało im serce, lecz według tematów (*dai*) zadanych na konkursach poetyckich. Młody Tsurayuki w *Kanajo* głosi jeszcze po części wiarę w starą poetykę, która już wtedy przemijała. Skarży się, że poezja Sōjō Henjō jest „jak obraz pięknej kobiety, który na próżno porusza serce mężczyzny” (bo nie jest namacalny, autentyczny), nie zdając sobie sprawy, że właśnie *utaawase* pozwoliły wyprowadzić wiersze *waka*

Podobną metaforę poezji japońskiej spotykamy w *Manajo Ki* no Yoshimochiego, jednak tam sposób wyrażenia jest typowy dla stylistyki chińskiej. Yoshimochi pisze: *Poezja japońska zapuszcza korzenie w sercach ludzkich i kwieci się lasem słów*¹⁴, nawiązując tym samym do symboliki chińskiej, gdzie kwiat (chiń. 花 *hua*) oznaczał środki wyrazu, tropy stylistyczne, w przeciwieństwie do owocu (chiń. 実 *shi*), który symbolizował sens wiersza.

4. Geneza wiersza

*Człowiek na tym świecie doświadcza w życiu wielu rzeczy i wszystko, co widzi lub słyszy, rozważa w swym sercu i wypowiada w wierszu. Gdy słuchamy gajówki wśród kwiatów czy żaby kumkającej w wodzie, pomyślimy – czyż jest jakaś istota pod słońcem, która nie śpiewa swojej pieśni?*¹⁵

Pogląd o spontaniczności poezji ma swoją genezę w źródłach chińskich – mamy tutaj do czynienia z wyraźnym nawiązaniem przez Tsurayukiego do *Da xu* (*Wielkiej Przedmowy do Księgi Pieśni*): *Pieśń jest tym, ku czemu kierują się nasze dążenia. Zawarte w sercu pozostają dążeniami, wyrażone słowami stają się pieśnią. Uczucia poruszające nasze wnętrza, ucieleśniają się w słowach. Gdy uczucia nie wystarczają, wykrzykujemy i wzdychamy; gdy westchnienia i okrzyki nie wystarczają, zawodzimy pieśni. Gdy zawodzenie pieśni nie wystarcza, ręce nieświadomie tańczą, a nogi pływają*¹⁶. Jednak – jak zauważa Boronina – poetka *Kokinshū* różniła się od pierwszej japońskiej antologii wierszy, *Man'yōshū*, świadomą estetyzacją i położeniem przez poetów większego nacisku na rozwój środków wyrazu¹⁷. Pojawienie się tezy o spontaniczności poezji u Tsurayukiego należałoby uznać za słaby punkt w jego manifestie, być może wpływ na użycie takich sformułowań miały też podobne w swojej wymowie poglądy Yoshimo-

z „*Irogonomi no ie*” (*komnat kochanków* – jak stwierdza dalej w *Kanajo* Tsurayuki) i stworzyć z nich prawdziwe utwory literackie.

¹⁴ Oryginalny tekst: 「夫和歌者、託其根於心地、発其花於詞林者也。」 Por.: [38], s. 335.

¹⁵ Oryginalny tekst: 「世中にある人、ことわざしげきものなれば、心におもふことを、見るもの、きくものにつけて、いひいさせるなり。花になくうぐひす、みづにすむかはづのこゑをきけば、いきとしいけるもの、いづれかうたをよまざりける。」 *Yonaka ni aru hito, kotowaza shigeki mono nareba, kokoro ni omou koto o, miru mono, kiku mono ni tsukete, iitadaseru nari. Hana ni naku uguisu, mizu ni sumu kawazu no koe o kikeba, iki to shi ikeru mono, izureka uta o yomazarikeru.* Por.: [38], s. 93.

¹⁶ Oryginalny tekst: 「詩者、志之所之也。在心為志、發言為詩。情動於中、而形於言。」 *Shi zhe, zhi zhi suo zhi ye. Zai xin wei zhi, fa yan wei shi. Qing dong yu zhong, er xing yu yan.* Tłum. za: [1], s. 20.

¹⁷ Por.: [2], s. 32.

chiego w *Manajo*¹⁸. Sam Tsurayuki także kilkakrotnie w dalszych partiach *Kanajo* zaprzeczy głoszonej tutaj tezie o spontaniczności poezji, opowiadając się za jej wartością artystyczną i wykazując głęboką świadomość literatury¹⁹.

Ki no Yoshimochi w tym samym kontekście pisze: *To, że wszystko [co żyje] ma swoją pieśń, jest naczelną zasadą przyrody*²⁰. Jednak Tsurayuki, jeśli nawet odwoływał się do źródeł w postaci chińskich dzieł krytycznoliterackich, czynił to w sposób daleko bardziej subtelny i inteligentny niż Yoshimochi, który cytuje wręcz dosłownie konkretne sformułowania z klasyki chińskiej²¹. W tym konkretnym fragmencie u Yoshimochiego mamy do czynienia z parafrazą fragmentu dzieła *Wen xin diao long* (*Umysł literacki albo rzeźbienie smoków*) Liu Xie²² – w części zatytułowanej 「原道」 *Yuan dao* (*Podstawowa [pierwotna] droga* – rozważania na temat genezy poezji) autor stwierdza: *Gdy rodzą się uczucia, powstają słowa. Gdy powstają słowa, rodzą się style pieśni. Jest to zwykłe prawo [droga – dao] przyrody*²³. O ile więc tekst Yoshimochiego nie

¹⁸ Interesujące, że w *Manajo* w podobnym kontekście (mamy tam tylko do czynienia z inną kolejnością wymieniania poglądów, ponieważ Yoshimochi pisze o spontaniczności poezji po omówieniu sześciu stylów – *rikugi*) zamiast gajówki i żaby pojawia się wilga i cykada. Tsurayuki natomiast, pisząc manifest poezji *waka*, użył charakterystycznych dla tej poezji symboli pór roku. Por.: [38], s. 335.

¹⁹ Pierwszym takim momentem jest teza o konieczności wyprowadzenia *yamatouta* z *irogonomi no ie* ‘komnat kochanków’, czyli z jednej strony Tsurayuki głosi tutaj potrzebę uczy-nienia z wierszy japońskich równorzędnych i zdolnych do konkurowania z poezją chińską utworów literackich, z drugiej strony świadomy jest konieczności estetyzacji tej poezji (co zresztą było charakterystyczne dla poetyki doby *Kokinshū*), oderwania jej od tego „nasienia serc ludzkich”, od narzuconej roli bycia tylko i wyłącznie środkiem ekspresji uczuć dam dworu.

²⁰ Oryginalny tekst: 「物皆有之。自然之理也。」 Por.: [38], s. 335.

²¹ Powyższy fragment jest kolejnym dowodem obalającym hipotezę, jakoby *Kanajo* miało być tylko zjaponizowaną wersją poetyki *Manajo* Ki no Yoshimochiego i że Tsurayuki – powielając poglądy swojego krewnego – nie był ani trochę twórczy. Dokładna analiza obydwu tekstów wskazuje, iż to właśnie Yoshimochi w większości wypadków nie potrafił uwolnić się od mechanicznego cytowania klasycznych dzieł chińskich, podczas gdy Tsurayuki, nawet gdy korzystał z tradycji, czynił to w sposób o wiele bardziej swobodny. Innymi słowy, Tsurayuki starał się poprzez cały tekst *Kanajo* w nowatorski sposób przełamywać bariery nakładane przez tradycyjne, chińskoję-zyczne normy stylistyczne (trzeba pamiętać, że poetyka Ki no Tsurayukiego jest pierwszym trak-tatem z teorii wiersza na archipelagu, o którym można powiedzieć, że jest rdzennie japoński za-równo jeśli chodzi o język, stylistykę, jak i głoszone poglądy). Ki no Yoshimochi natomiast wielo-krotnie udowadnia w *Manajo*, że chociaż napisał traktat głoszący afirmację poezji japońskiej (*yamatouta*), to jednak nie potrafił wyzwolić się z ograniczeń narzucanych przez konwencje typowe dla poetyk chińskich.

²² Chociaż najprawdopodobniej Yoshimochi zapoznał się z tym tekstem za pośrednictwem *Bunkyo hifuron* mnicha Kūkai’a.

²³ Oryginalny tekst: 「心生而言立、言立而文明、自然之道也。」 *Xin sheng er yan li, yan li er wen ming, zi ran zhi dao ye*. Cyt. za: [46]. Por. również: [75], s. 75.

Jednak Liu Xie w swojej rozprawie przez pojęcie *wen* rozumie nie utwory ukształtowane w celowy sposób w pięknym, artystycznym języku, ale pierwotne wzorce (Suzuki tłumaczy ten termin na japoński jako 文 *aya* ‘wzorce, style’), za pomocą których człowiek mógł komunikować się nie tylko z innymi ludźmi, ale także z całym uniwersum. Funkcja poezji jako środka komunika-cji jednostki z całym otaczającym światem była charakterystyczna dla chińskiego obszaru kulturo-wego – pierwsze podstawy teoretyczne do takiego pojmowania roli wierszy dała już *Wielka Przed-*

odbiega bardzo od chińskich traktatów teoretycznoliterackich i posługuje się typową dla tychże traktatów stylistyką, o tyle Tsurayuki starał się nadać swojej poetyce jak najwięcej cech charakterystycznych dla kultury narodowej. W powyższym fragmencie przejawia się to także w symbolice pór roku: gajówka (*uguisu*) symbolizowała w poezji waka wiosnę, natomiast zaba (*kawazu*) – jesień.

5. Funkcje wiersza

*To właśnie pieśni zdolne są bez wysiłku poruszyć niebo i ziemię, zadziwić niewidoczne dla ludzi bóstwa i demony, a także zażegnać sprzeczki między mężem i żoną i zmiękczyć zatwardziałe serca nieustraszonych wojowników*²⁴.

Myśl ta w swoim podstawowym zrębie bierze początek z Wielkiej Przedmowy do Księgi Pieśni, która głosi: (...) *nic nie dorównywa pieśni dla sprawiedliwego ustalenia zwycięstwa i klęski, dla poruszenia nieba i ziemi, dla wzruszenia upiórów i duchów*²⁵. Podobne w swej wymowie poglądy wygłasza Ki no Yoshimochi: *Nie ma nic bardziej odpowiedniego od poezji japońskiej, by poruszyć niebo i ziemię, wzruszyć bóstwa i demony, odmienić relacje międzyludzkie i pogodzić męża i żonę*²⁶.

Czymś niezwykle – w kontekście Wielkiej Przedmowy i Manajo – jest pogląd Tsurayukiego, że poezja może (...) *zmiękczyć zatwardziałe serca nieustraszonych wojowników*. Tego rodzaju poglądów nie znajdujemy w żadnych traktatach chińskojęzycznych. Takie sformułowanie dziwi również dlatego, że w większości kultur pieśń raczej zagrzewała wojowników do walki, zamiast studiować ich zapał i uspokajać serca²⁷.

mowa do Księgi Pieśni. Za pomocą pieśni uprawiano w Chinach politykę, prowadzono pertraktacje wojenne. Być może te poglądy wpłynęły też na dalsze sformułowania Tsurayukiego, że poezja japońska „zadziwia niewidoczne dla ludzi bóstwa i demony”.

²⁴ Oryginalny tekst: 「ちからをいれずして、あめつちをうごかし、めに見えぬ鬼神をも、あはれとおもはせ、おとこ女のなかをもやはらげ、たけきもののふのこころをも、なぐさむるは哥なり。」 *Chikara o mo irezu shite, ametsuchi o ugokashi, me ni mienu onigami o mo, aware to omowase, otoko omuna no naka o mo yawarage, takeki mono no fu no kokoro o mo, nagusamuru wa uta nari*. Por.: [38], s. 93.

²⁵ Oryginalny tekst: 「動天地、感鬼神、莫近於詩。」 *Dong tian di, gan gui shen, mo jin zhi shi*. Por.: [1], s. 20–21.

²⁶ Oryginalny tekst: 「動天地。感鬼神。化人倫。和夫婦。莫宜於和歌。」 Por.: [38], s. 335. Yoshimochi w tym fragmencie w zasadzie cytuje dosłownie Wielką Przedmowę do Księgi Pieśni, a jego parafraza polega jedynie na podstawieniu zamiast 詩 *shi* ‘wiersz chiński’ neologizmu 和歌 *waka* ‘pieśń japońska’.

²⁷ Wydaje się, że podobnie postrzegano też pieśń w starożytnej kulturze japońskiej, skoro Ōno Yasumaro pisze we wstępie do *Kojiki* (Księgi dawnych wydarzeń): „(...) zasłuchani w pieśń rzucali

Chociaż główna myśl zawarta w powyższym fragmencie *Japońskiej przedmowy do Kokinshū* wywodzi się z chińskich poetyk normatywnych, to jednak Ki no Tsurayuki – najwyraźniej świadomie – konsekwentnie używał rodzimej, japońskiej stylistyki i poetyckich środków wyrazu. Kiedy więc Yoshimochi pisze lakonicznie: 「動天地」, u Tsurayukiego paralelna fraza ma postać: *Chikara o mo irezu shite, ametsuchi o ugokashi*, z dłuższym wprowadzającym tropem stylistycznym *jokotoba*.

6. Kiedy powstaje pieśń japońska?

Podczas porównywania japońskiej i chińskiej przedmowy do *Zbioru pieśni dawnych i współczesnych* zwraca uwagę brak u Yoshimochiego fragmentu tekstu, który byłby w jakiś sposób paralelny do tej części *Kanajo*, którą Tsurayuki rozpoczyna słowami: *Czasami poeta błędził po nieznanach okolicach w pogoni za pięknem kwiatów; czasami zagłębiał się w nieprzeniknioną ciemność, by pisać o księżycu. Władcy zaś oddzielali wiersze piękne od miernych*²⁸. Następnie artysta wylicza dwadzieścia toposów pochodzących głównie z poezji zamieszczonej w *Kokinshū*, by ukazać sytuacje, w których poezja koi ludzkie serca. Sam Tsurayuki kończy nawet to wyliczenie stwierdzeniem: *Właśnie w takich chwilach nic tak nie koło ludzkiego serca jak poezja japońska*²⁹. J.T. Wixted jako źródło tego wyliczenia, swoistego hymnu głoszącego afirmację poezji japońskiej podaje podobne wyliczenie w dziele *Shi pin (Stopnie [etapy] poezji)* Chung Ronga. Po wyliczeniu dziesięciu toposów, charakterystycznych dla klasycznej poezji chińskiej, Chung Rong kończy stwierdzeniem: *Te wszystkie sytuacje poruszają serce i duszę człowieka. Jak można wyrazić te uczucia, jeśli nie w wierszu? Jak można dać upust swoim emocjom, jeśli nie w pieśni?*³⁰

o ziemię wrogów.” John T. Wixted sugeruje, że Tsurayuki miał na myśli w omawianym fragmencie tzw. *jisei* ‘wiersz-testament’, który każdy (również wojownik) był zobowiązany ułożyć przed śmiercią. Specyfiką japońskiej estetyki okresu Heian (przejętej potem także przez klasę samurajów) był wymóg oderwania takiego testamentu od przyziemnego życia i pisania pięknym, wysublimowanym językiem o walorach przyrody, wykorzystując przy tym całą rozbudowaną metaforikę charakterystyczną dla poezji dworskiej. Nawet w sytuacji ostatecznej wymagano od wojownika ułożenia wiersza o pięknie przyrody, wyrażającego zachwyt nad jakimś szczegółem krajobrazu. Jeśli rozumieć stwierdzenie Tsurayukiego przez pryzmat *jisei*, to tego rodzaju estetyka i taki sposób postrzegania roli wierszy *waka* przetrwał w Japonii bardzo długo – znane są podobne w wymowie wiersze *jisei* samurajów walczących przeciwko Restauracji Meiji w 1864 roku (jeden z takich wierszy zapisany został na spodzie pudełka na ciastka, które stanowi jeden z eksponatów prezentowanych na zamku w Himeji).

²⁸ Por.: [28], s. 167.

²⁹ Por.: *ibidem*, s. 169.

³⁰ Tłum. za: [93], s. 392.

7. Podsumowanie – nowatorstwo Tsurayukiego w *Kanajo*

Zarówno Tsurayuki, jak i jego kuzyn Yoshimochi odebrali podobną edukację w zakresie klasycznej literatury chińskiej i krytyki literackiej, uprawianej na kontynencie. O ile jednak Yoshimochi – jak starano się pokazać – dość wiernie i niewolniczo kopiuje chińskiej traktaty z dziedziny teorii literatury, o tyle Tsurayuki stara się nie tylko zjaponizować zawarte w nich poglądy, przenieść je na rodzimy grunt, lecz używa do tego celu całego bogactwa żywego języka japońskiego.

Rozdział 5

PRZEDMOWA DO WIERSZY JAPOŃSKICH [KOMPONOWANYCH] Z OKAZJI WYPRAWY JEGO CESARSKIEJ WYSOKOŚCI NAD RZEKĘ ŌI – TURNIEJE POETYCKIE A TEORIA WIERSZA

W naszych prostodusznych sercach błędzimy to tu, to tam, szukając nieudolnych słów, by wyrazić to, co czujemy. Słowa te wiatr rozwiewa po niebie; jak z liści trawy rosa, tak łzy płyną z oczu naszych, jak gwałtowne fale bijące o skały, tak znowu rozradują się nasze serca. Te liście słów przetrwają aż do kresu wieków.

Ki no Tsurayuki, *Przedmowa do wierszy japońskich [komponowanych] z okazji przeprawy Jego Cesarskiej Wysokości przez rzekę Ōi*¹

1. Tło historyczne powstania utworu

Rzeka Ōi to inna nazwa odcinka rzeki Katsura, opływającej Kioto od strony zachodniej, w pobliżu gór Arashiyama. Już od początku epoki Heian, od momentu erygowania nowej stolicy – Heiankyō, okolica ta słynęła ze szczególnie pięknych widoków nastrajających poetów do układania wierszy. Podziwiano krzewy *yamabuki* porastające brzegi rzeki Ōi, organizowano turnieje poetyckie. Jesienią, 11 dnia 9 miesiąca 907 roku ekscesarz Uda, słysząc o niezwyklej urodzie krajo-brazu w tej okolicy, wybrał się nad rzekę Ōi, by podziwiając kwiaty chryzantemy,

¹ Oryginalny tekst: 「我らみじかき心の、このもかのもとまどひ、つたなきことの葉、吹風の空にみだれつつ、草のはの露ともに涙おち、岩波とともによこぼし き心ぞたちかへる。このことの葉、世のすゑまでのこり」 *Warera mijikaki kokoro no, kono mo kano mo to madoi, tsutanaki koto no ha, fukikaze no sora ni midaretsutsu, kusa no ha no tsuyu tomo ni namida ochi, iwanami to tomo ni yorokoboshiki kokoro zo tachikaeru. Kono koto no ha, yo no sue made nokori.* Cyt. za: [77].

komponować japońskie pieśni. Do udziału w zorganizowanym z tej okazji konkursie monarcha zaprosił sześciu poetów: Ki no Tsurayukiego, Ōshikōchi no Mitsune, Mibu no Tadamine, Fujiwara no Korehira, Sakanoue no Korenori i Ōnakatomi no Yorimoto. Tak powstał zbiór 63 wierszy, do których Ki no Tsurayuki napisał przedmowę po japońsku². Przedmowa Tsurayukiego jest więc pierwszym traktatem teoretycznoliterackim, dotyczącym turniejów poetyckich, *utaawase*. Turnieje – ta chyba najbardziej ulubiona rozrywka arystokratów z Heiankyō – były organizowane zarówno w Dairi, Wewnętrznym Pałacu Cesarskim (na dziedzińcu przed salą audiencyjną Shishinden, na którym rosły słynne drzewka pomarańczy i wiśni), jak i w rezydencjach arystokratów. Z okazji największych świąt rywalizowano nie tylko w zakresie poezji – komponowanie wierszy łączono często z zawodami w zakresie układania bukietów kwiatów, tworzenia kompozycji zapachowych, wiersze bywały też często ozdobą malowideł na parawanach. Piątego dnia piątego miesiąca organizowano Turniej Irysa (*neawase*)³, podczas którego oceniano długość i urodę prezentowanych korzeni irysa, do których poeci dołączali komponowane pieśni. Jesienią z kolei popularne były Turnieje Chryzantemy (*kikuawase*) – w 913 roku w takim konkursie kwiatów chryzantemy w Wewnętrznym Pałacu uczestniczył także Ki no Tsurayuki.

Przy omawianiu turniejów poetyckich i ich pierwszej poetyki normatywnej warto zauważyć, że ogromną popularność *utaawase* trzeba łączyć ze zmianami wzorców estetycznych i przede wszystkim zmianami w poetyce, jakie zaszły od czasów *Man'yōshū* do początku X wieku, kiedy to powstała antologia *Kokin wakashū*⁴. Jak wspomniano już przy analizie przedmowy *Kanajo* do antologii *Kokin*

² Wymienieni poeci recytowali po jednym wierszu na każdy z dziewięciu tematów, tylko Ōshikōchi no Mitsune komponował po dwa utwory.

Niestety, wiele wierszy z tego konkursu nie zachowało się do czasów współczesnych. Pojedyncze utwory zamieszczone zostały głównie w prywatnych antologiach poezji, mianowicie: 2 wiersze (Tsurayukiego i Mitsune) w *Kokin wakashū*, 19 wierszy w antologii *Mitsuneshū*, 8 wierszy w antologii *Tadamineshū*, 8 – w *Yorimotoshū*, 9 – w *Korenorishū* i wreszcie po jednym wierszu autorstwa Korehiry i Korenoriego w antologii *Shoku kokin wakashū* (*Kontynuacja wyboru pieśni dawnych i współczesnych*). Szczegółowym trałem przedmowa Tsurayukiego do tego turnieju poetyckiego zachowała się w całości do naszych czasów, a zamieścił ją w swoim dziele *Kokon chomonjū* (*Zbiór zasłyszanych opowieści dawnych i współczesnych*) Tachibana no Narisue. Por.: [62], s. 415–416.

³ 根合 *neawase* dosłownie znaczyło właśnie 'porównywanie korzeni'.

⁴ Same turnieje poetyckie mają znacznie starszy rodowód – bankiety urządzone na dworze cesarskim lub w rezydencjach najzamożniejszych arystokratów popularne były już w epoce Nara (VIII w.). Jednym z najbardziej znanych mecenasów poezji w tamtych czasach był najstarszy syn Fujiwara no Fuhito, 武智麻呂 Muchimaro, który każdej jesieni organizował spotkania poetyckie w swojej willi w Suga. Pokłosie takich bankietów zawarte jest m.in. w antologii *Kaifūsō* (*Dawne ulubione strofy*). W tej właśnie antologii pojawia się zdanie, w którym po raz pierwszy w piśmiennictwie japońskim mowa jest o 'literatach' (文学之士 *bungaku no shi*): „Czasami [zaprasza się] znawcę literatury i organizuje suto zakrapiane przyjęcia” – por.: [75], s. 81. Trzeba jednak zaznaczyć, że turnieje takie nazywano 詩宴 *shien* i komponowano na nich wyłącznie wiersze w języku chińskim. Jedną z najbardziej charakterystycznych cech procesu historycznoliterackiego w Japonii w X wieku było nadanie poezji tworzonej w rodzimym języku rangi sztuki dworskiej, zdolnej konkurować z poezją chińską i godnej prezentowania na turniejach w Pałacu Cesarskim i w rezydencjach elit intelektualnych Heiankyō.

wakashū, estetyzacja poezji japońskiej i wzrost popularności *utaawase*, na których komponowano wiersze na zadany przez gospodarza turnieju (*shusaisha*) temat, spowodowały rozwój metaforyki w wierszach *waka*, a przede wszystkim ich uniezależnienie od uczuć autora, co w efekcie umożliwiło wprowadzenie fikcji do poezji japońskiej (szczególnie łatwo dostrzegalnej w ulubionych przez Tsurayukiego metaforach „odbicia w wodzie”).

2. Przebieg turnieju poetyckiego nad rzeką Ōi

Ōigawa gyōkō wakajo jest wstępem do wierszy komponowanych na turnieju poetyckim i wyłącznie w tym kontekście można ten tekst odczytywać. *Przedmowa...* ma budowę typową dla ówczesnych traktatów krytycznoliterackich. Z tekstu poznajemy przebieg konkursu poezji w Japonii w X wieku – po honoryfikatywnych zwrotach do gospodarza turnieju (w tym wypadku do ekscesarza Udy)⁵ następuje krótkie wprowadzenie wyjaśniające okoliczności, w jakich doszło do przeprowadzenia konkursu. Następnie Ki no Tsurayuki wymienia (a właściwie parafrazuje) wszystkie dziewięć tematów, na jakie układano wiersze podczas tego konkursu. Wreszcie poeta – zachwycając się krajobrazem – wyraża radość z tego powodu, że przyszło mu i jego towarzyszom układać wiersze z takiej okazji, jak wyprawa ekscesarza Udy nad rzekę Ōi. Mając nadzieję, że (...) *liście słów przetrwają aż do kresu wieków oraz że kiedyś ludzie, chcąc posłuchać opowieści o naszych czasach i porównać współczesność z przeszłością, będą przędli niebiańską, śnieżnobiałą nić żywota – lecz przecież nie zapomną tych wierszy i będą je kochać tak, jak kochają kwiaty paproci*⁶, kończy poeta tę jedną z krótszych swoich rozpraw nazywaną przez Mezaki Tokue „poetyką radości” – radości Ki no Tsurayukiego z tak wspaniałej okazji układania japońskich pieśni.

A) Zwrot do gospodarza turnieju poezji:

Ach! Miłościwie nam panujący Cesarz wczoraj, czyli w dziewiątym dniu Miesiąca Długiego Księżyca⁷, raczył wyrazić pragnienie podziwiania kwiatów chryzantemy, które jeszcze nie opadły, i oplakiwania jesieni, która już przemija⁸.

⁵ Jak podaje *Wielki słownik klasycznej literatury japońskiej* ([62], s. 416), turniej zorganizowany nad brzegiem rzeki Ōi przez byłego cesarza Udę rozślawił to miejsce jako swoistą arenę życia literackiego. Podobnie znamienity turniej poetycki urządził nad rzeką Ōi ponad sto lat później cesarz Shirakawa (w 1076 r.).

⁶ Oryginalny tekst: 「このことの葉、世のすゑまでのこり、今をむかしにくらべて、後のけふをきかん 人、あまのたくなわくり返し、しのぶの草のしのばざらめや。」 *Kono koto no ha, yo no sue made nokori, ima o mukashi ni kurabete, ato no kyō o kikan hito, ama no taku-nawa kurikaeshi, shinobu no kusa no shinobazarame ya*. Por.: [77].

⁷ Nagatsuki ([*Miesiąc Długiego Księżyca*) to poetycka nazwa 9 miesiąca w kalendarzu księżycowym.

⁸ Oryginalny tekst: 「あはれわが君の御代、なが月のここぬかと昨日いひて、のこれる菊

O tym, że przedmowę *Ōigawa gyōkō wakajo* skierował Ki no Tsurayuki do ekscesarza Udy (który był gospodarzem turnieju nad rzeką Ōi), świadczy honoryfikatywność użyta w powyższym fragmencie. Dwukrotne wystąpienie czasownika posiłkowego *tamau* wskazuje na zdecydowanie wyższą pozycję społeczną adresata wypowiedzi w stosunku do jego nadawcy – taką wyższą pozycję spośród zaproszonych do udziału w konkursie poetów w stosunku do Tsurayukiego zajmował tylko cesarz Uda.

B) Opis okoliczności, w jakich odbył się turniej:

Tak oto wyruszyliśmy z Przystani Śliw (zwiastujących wiosnę) nad Rzeką Cynamonową (ach! żeby tylko dojrzyć drzewo cynamonowe rosnące na Księżycu).

見たまはん、またくれぬべき秋をおしみたまはんとて、」 *Aware waga kimi no miyo, nagatsuki no kokonuka to kinō iite, nokoreru kiku mitamawan, mata kurenu beki aki o oshimitamawan tote.* Por.: [77].

Przedmowę rozpoczął Tsurayuki od słowa-klucza do zrozumienia ówczesnej estetyki i poetyki: *aware*. Etymologicznie była to interiekcja wyrażająca nagły zachwyt, bardzo silne wzruszenie. Z czasem jednak słowo to zaczęło oznaczać jedną z najważniejszych kategorii estetycznych w poezji okresu Heian. Wyrażenie *mono no aware* 'patos rzeczy' stało się jednym z najpopularniejszych określeń poetyckiego nastroju, piękna zawartego w wierszu. Umiejętność wzbudzenia w sobie głębokich uczuć zachwytu, zadumy nad jakimś szczegółem krajobrazu (np. pięknem kwiatów wiśni, przyrównywanych do śniegu), stanowiła ówczesnie podstawowy kanon estetyki arystokratów z Heiankyō. Gdy uczucia te były zbyt silne, aby zachować je w sercu, uzewnętrzniały się w wierszu, który poeta komponował. Z czasem *aware* zaczęło funkcjonować jako kategoria estetyczna, termin szczególnie popularny wśród arbitrów turniejów poetyckich w epoce Heian podczas oceny wartości wiersza wygłaszanych na turnieju (tzw. *uta no zen'aku* 'typowanie pieśni dobrych i złych'). Określenie *mono no aware mo shirade* 'nierozumiejący nawet patosu rzeczy', jakim obdarza Tsurayuki kapitana statku w *Pamiętniku z Tōsy* (notabene postać fikcyjną, uważaną przez większość badaczy za *alter ego* autora), funkcjonowało wówczas jako synonim kompletnego braku wychowania i oglady danej osoby i w większości wypadków zamykało drogę do salonów elity umysłowej Heiankyō. Na prekursorskie użycie przez Tsurayukiego kategorii *aware* jako terminu krytycznego (choć od czasów Motooriego Norinagi utarł się w japońskim literaturoznawstwie pogląd, że pojęcie to po raz pierwszy pojawia się w *Opowieści o księciu Genji* Murasaki Shikibu) zwraca uwagę Mark Meli w pracy '*Aware*' as a Critical Term in Classical Japanese Poetics – por.: [52], s. 67 i n. Jednak pomimo uświadamianych już w epoce Tsurayukiego konotacji krytycznoliterackich pojęcia *aware*, nadal funkcjonowało ono jako interiekcja, wyrażająca silne wzruszenie, zachwyt, i najwyraźniej w tej funkcji użył tego słowa Ki no Tsurayuki na początku *Przedmowy do wierszy japońskich [komponowanych] z okazji wyprawy Jęgo Cesarskiej Wysokości nad rzekę Ōi*.

Trzeba jednak pamiętać – mówiąc o silnym wzruszeniu, zachwycie, z których wywodziła się kategoria *aware* – że w epoce *Kokinshū* mamy do czynienia z estetyzacją życia literackiego i poezji *waka*. O ile więc poeta doby *Man'yōshū* potrafił z całym dramatyzmem wyrazić w swoich utworach najgłębsze uczucia (wystarczy wspomnieć np. elegie Kakinomoto no Hitomaro, w których artysta opłakiwał śmierć żony czy sprowadzenie zwłok księcia Takechi), to poeta doby *Kokinshū* świadomie unikał tak gwałtownych uczuć, jego wiersze nie były już przepełnione takim dramatyzmem, bardziej dbał natomiast o piękno języka, stylu, bogactwo tropów stylistycznych. Używając pojęć z poetyki chińskiej, można stwierdzić, że w poezji japońskiej okresu Heian dominowały kwiaty (花) w przeciwieństwie do owoców (実). Jest rzeczą interesującą, że o ile w *Kanajo* Tsurayuki jeszcze wyraźnie skłaniał się ku kategorii estetycznej *makoto* (ubolewał, że współcześni mu twórcy *przywłaszczają wagę tylko do blichtru i zewnętrznej formy* i szukał źródła wiersza w ludzkich sercach, ganił Sześciu Mistrzów Poezji za brak autentyczności, słabą treść utworów), o tyle od *Ōigawa gyōkō wakajo* można mówić już o świadomym popieraniu estetyzacji i wysublimowania poezji przez artystę i o dążeniach do stworzenia nowego kanonu opartego na kategorii *aware*.

Uważnie słuchając poleceń sternika opłynęliśmy podnóże góry Okurayama i w piękny księżycowy wieczór łódź Miłościwego Pana zanurzyła się w wartkim nurcie rzeki Ōi. Na odwiecznym nieboskłonie nie ścieliła się ani jedna chmura. Woda w rzece płynęła wariko, a jej błękitnej toni nie mącił ani jeden pyłek, co niezmiernie uradowało serce Miłościwego Pana, a także nas, którzyśmy mu towarzyszyli⁹.

Ki no Tsurayuki ujawnił w Przedmowie do wierszy japońskich [komponowanych] z okazji wyprawy Jego Cesarskiej Wysokości nad rzekę Ōi wielki kunszt poetycki i wycucie stylu, co znakomicie potwierdza powyższy fragment. Umezu (dosł. Śliwkowy Port/Przystań) to rzeczywista nazwa własna przystani nad rzeką Katsura na obrzeżach średniowiecznego Heiankyō¹⁰. Ponieważ jednak śliwa (*ume*) symbolizowała wiosnę, stąd poeta ozdabia ten toponim tropem stylistycznym *haru no Umezu* (dosł. 'Przystań Wiosennych Śliw'), który łączy się z pierwszym członem nazwy własnej na zasadzie *kakekotoba* (grach słów opartych na częściowej homonomii dwóch zupełnie różnych leksemów).

Dzięki poecie Ōshikōchi no Mitsune możemy poznać dziewięć tematów, na które owych sześciu poetów wraz z cesarzem Uda układało wiersze na brzegu rzeki Ōi. Jak zapisał poeta w swojej prywatnej antologii *Mitsuneshū*, wiersze komponowano na następujące tematy:

1. 秋の水に浮かぶ *aki no mizu ni ukabu* ([liście klonu] niesione przez jesienną rzekę);
2. 秋の山にのぞむ *aki no yama ni nozomu* (wpatrując się w jesienne góry);
3. 紅葉おつ *kōyō otsu* (opadają [jesienne] czerwone liście);
4. 残りの菊 *nokori no kiku* (pozostały chryzantemy);
5. 鶴すきたてり *tsuru sukiteri* (żurawie podrywają się do lotu);
6. 雁飛ぶ *kari tobu* (lecą dzikie gęsi);
7. 猿鳴く *saru naku* (małpy krzyczą);
8. 鷗慣れたり *kamome naretari* (mewy przywykły [do widoku ludzi]);
9. 入江の松 *irie no matsu* (sosny u ujścia rzeki).

Przy tak zdawkowo sformułowanych tematach Ōshikōchi no Mitsune przytacza po jednym lub dwa wiersze (łącznie 19 utworów), które były recytowane na brzegu rzeki Ōi. Jak jednak wygląda zapis tego samego wydarzenia w traktacie poetyckim Ki no Tsurayukiego? Parafrazując każdy z tematów konkursowych, poeta posługuje się kwiecistym językiem, używając szeregu epitetów i paralelizmów składniowych (*tsuiku*). Jednak najważniejsze wydają się cztery ostatnie zdania z tego krótkiego traktatu poetyckiego. Tsurayuki pisze: (...) *jak gwałtowne fale*

⁹ Oryginalny tekst: 「月のかつらのこなた、春の梅津より御舟よそひて、わたしもりをめして、夕月夜小倉の山のほとり、ゆく水の大井の河辺に御ゆきし給へば、久かたの空には、たなびける雲もなく、みゆきをさぶらひ、ながる水ぞ、そこににごれる塵なくて、おほむ心にぞかなへる。」 *Tsuki no katsura no konata, haru no Umezu yori mifune yosoite, watashi mori o meshite, yūsuki yoru Okura no yama no hotori, yuku mizu no Ōi no kawabe ni miyuki shitamaeba, hisakata no sora ni wa, tanabikeru kumo mo naku, miyuki o saburai, nagaruru mizu zo, soko ni nigoreru chiri nakute, ōmu kokoro ni zo kanaeru*. Por.: [77].

¹⁰ Była to też nazwa całego obszaru rozpościerającego się na zachód od czwartej alei w stolicy, a sięgającego aż do rzeki Katsura (która na odcinku za górami Arashiyama nazywana była rzeką Ōi).

bijące o skały, tak znowu rozradają się nasze serca. Te liście słów przetrwają aż do kresu wieków. Po czym artysta powtarza za Kanajo pełne wiary słowa, że przyszłe pokolenia nie tylko nie zapomną wierszy komponowanych przez najwybitniejszych poetów z Heiankyō, lecz co więcej (...) będą je kochać tak, jak kochają kwiaty paproci.

3. Podsumowanie – wymowa poetyki znad rzeki Ōi

Ki no Tsurayuki uczestniczył w turnieju poetyckim nad rzeką Ōi w latach młodości, kiedy jego sława jako poety dworskiego dopiero rozkwitała. Turniej ten nie był też obarczony taką rangą kulturotwórczą jak fakt redagowania pierwszej cesarskiej antologii poezji – *Kokinshū*. Przy takich założeniach należałoby się spodziewać utworu krótkiego, zupełnie marginalnego z punktu widzenia rozwoju myśli krytycznoliterackiej u Ki no Tsurayukiego, powtarzającego co najwyżej pewne sformułowania z *Kanajo*. Wprost przeciwnie, *Przedmowa do wierszy japońskich [komponowanych] z okazji wyprawy Jego Cesarskiej Wysokości nad rzekę Ōi* jest nowatorskim traktatem krytycznoliterackim. Zaczynając tekst od wykrzyknika *aware*, artysta zdecydowanie opowiada się w tej poetyce normatywnej za estetyzacją poezji japońskiej, zrywając ostatecznie z kategorią estetyczną *makoto*, wymagającą wierności wobec świata zewnętrznego. Ponadto – w przeciwieństwie do postulatów stawianych przez Tsurayukiego w *Kanajo* – w przypadku przedmowy do wierszy recytowanych nad rzeką Ōi nie można mówić nawet o spontaniczności komponowania poezji i o uczuciach gromadzonych w ludzkich sercach jako źródle natchnienia. Recytowanie wierszy na zadane na turnieju poetyckim tematy pozwoliło poetom zerwać z postulatami wierności wobec świata zewnętrznego czy wierności wobec własnych uczuć na rzecz rozbudowy tropów stylistycznych, metaforyki utworów, które ewoluowały w stronę prawdziwych arcydzieł japońskiej poezji. W tym kontekście w następującym sformułowaniu Tsurayukiego: *W naszych prostodusznych sercach błądzimy to tu, to tam, szukając nieudolnych słów, by wyrazić to, co czujemy* należy dostrzegać chyba tylko rodzaj honoryfikatywności modestywnej, której wystąpienie spowodowane było faktem skierowania poetyki znad rzeki Ōi (jak również innych poetyk artysty) do samego cesarza.

Rozdział 6

PRZEDMOWA DO ANTOLOGII „SHINSEN WAKA” – TESTAMENT KRYTYCZNOLITERACKI TSURAYUKIEGO A NOSTALGIA ZA PRZESZŁOŚCIĄ

*Skoro tylko Tsurayuki powrócił ze służby, przedłożył Jego Wysokości te oto słowa:
spłotły się już cienie wieczornych sosen na moście w górach i żalonych chmur na niebie,
a posępne wycie wiatru w gaju bambusowym na brzegach rzeki Xiang jiang stało się
jakiś nierzeczywiste.*

Ki no Tsurayuki, *Przedmowa do antologii Shinsen waka*¹

1. Tło historyczne powstania tekstu

Ki no Tsurayuki zanim udał się na prawie pięcioletnią służbę na wyspę Si-koku jako gubernator prowincji Tosa, otrzymał od panującego wówczas cesarza Daigo rozkaz zredagowania kolejnej antologii poezji. Pracy tej poświęcił wiele czasu pomiędzy codziennymi obowiązkami zarządcy Tosy². Jednak przed za-

¹ Oryginalny tekst: 「貫之秩罷んで帰るの日、将に以て上献せんとするに、橋山の晩松愁雲の影已に結び、湘浜の秋竹悲風の声忽ち幽なり。」 Tsurayuki *chitsu yande kaeru no hi, masani motsute jōken sen to suru ni, kyōzan no banshō shūun no kage sudeni musubi, shōhin no shūchiku hifū no koe tachimachi kasukanari*. Por.: [53], s. 180.

² Jest rzeczą charakterystyczną, że Tsurayuki w *Pamiętniku z Tosy* ani słowem nie wspomina o fakcie zredagowania nowej antologii poezji. Pomijając już kwestię sytuacji narracyjnej tego utworu – jest to przecież pamiętnik z powrotu z Tosy do Heiankyō – wydaje się mało prawdopodobne, by w prywatnym, nieliterackim dzienniku arystokraty z epoki Heian nie znalazło się choćby jedno nawiązanie do tak istotnego faktu, jak skompilowanie antologii poezji. Znaczące jest więc pominięcie przez Tsurayukiego tego i wielu innych faktów z jego biografii, co jest kolejnym potwierdzeniem tezy o afabularności *Pamiętnika*, jego bardzo zubożonej warstwie faktograficznej.

mierzonym powrotem do Heiankyō dosięgły Tsurayukiego na Sikoku trzy tragiczne wydarzenia. Najpierw trzeba wspomnieć o osobistej tragedii mistrza – śmierci jego ukochanej córki, owej „dziewczynki, która odeszła”, jak nazywa ją w *Pamiętniku z Tosa*. A jednak Tosa okazała się dla poety swoistą „krajną śmierci” także z innych względów: oto w 930 roku w niedługim czasie po pożarze pawilonu Seiryōden w pałacu w Heiankyō, umiera umiłowany przez Tsurayukiego cesarz Daigo – prawie rówieśnik poety, monarcha, któremu Ki no Tsurayuki zadedykował nie tylko *Kanajo*, lecz również sporą liczbę wierszy na parawanach. Następny cios spotkał poetę trzy lata później – oto w 933 roku umiera radca (*chūnagon*) Fujiwara no Kanesuke – literat, organizator turniejów poetyckich i mecenas wielu poetów, w tym m.in. Ōshikōchiego no Mitsune oraz samego Tsurayukiego. Po śmierci tych dwóch, jakże drogich poecie osób, które w tak znacznym stopniu wpłynęły na jego rozwój artystyczny, cała praca edytorska przy nowej antologii poezji straciła sens. A jednak gdy wracał z Tosa, antologia *Shinsen waka* (*Nowy wybór pieśni japońskich*) była już z pewnością gotowa – należało tylko jeszcze napisać do niej przedmowę. Jak to już pokazano przy analizie poprzednich tekstów, Ki no Tsurayuki doskonale musiał zdawać sobie sprawę z ogromnego znaczenia tych właśnie *jo* do kolejnych zbiorów poezji – wiele kluczowych dla jego poetyki sformułowań powtarza się we wszystkich wstępach. I tym razem należało więc oczekiwać, że mistrz Tsurayuki po raz kolejny piękną, czystą japońszczyzną podzieli się ze słuchaczami jego pieśni swoją niezłomną wiarą w nieśmiertelność poezji *waka*, że będzie oceniał wiersze innych współczesnych jemu poetów, ufając, że potomni nie zapomną tych utworów i będą je kochać i podziwiać, tak jak on sam oraz jego towarzysze.

Jednak *Przedmowa do antologii „Shinsen waka”* okazuje się zupełnie inna w swojej wymowie od wcześniejszych tekstów Ki no Tsurayukiego. Należy się w tym momencie zastanowić, jakie fakty z biografii poety tak bardzo zaważyły na zmianie jego poglądów. Przede wszystkim redaktor *Shinsen waka* to już nie ten sam człowiek co jeden z redaktorów *Kokinshū* i twórca najważniejszej grupy poetyckiej w ówczesnej Japonii. Minęło ponad trzydzieści lat od pamiętnego 18 dnia 4 miesiąca 5 roku ery Engi (czyli 28 maja 905 roku), kiedy to młody imperator Daigo zapragnął uświetnić swoje panowanie nie zbudowanym z przepychem nowym pałacem, lecz cesarską antologią poezji³. Ki no Tsurayuki nie był już – tak jak przy redagowaniu *Kokinshū* – młodym absolwentem dzieiesięcioletnich studiów z zakresu klasyki chińskiej⁴, lecz z ugruntowaną (poprzez

Niewątpliwie był to świadomy zamiar autora i należy postrzegać ten fakt jako kolejny wyznacznik fikcji literackiej w *Pamiętniku z Tosa*.

³ Tradycja kompilowania oficjalnych antologii poezji (*chokusenshū*) przetrwała w Japonii przez ponad 500 lat. Ostatnią z cesarskich antologii – *Shinshoku kokin wakashū* (*Nowa kontynuacja zbioru pieśni dawnych i współczesnych*) – polecił zredagować cesarz Gohanzono w roku 1439, a wstęp do tego zbioru napisał Ichijō Kanera. Łącznie powstało 21 oficjalnych antologii poezji japońskiej zawierających sumarycznie 34 368 wierszy (za: [64]).

⁴ Spośród ówczesnego japońskiego *quadrivium* przedmiotów wykładanych na Akademii w Heiankyō klasyczna literatura chińska cieszyła się największą popularnością i w czasach Tsurayukiego wiedzę tę zgłębiało aż 400 synów arystokratów.

udział w kilku prestiżowych turniejach poetyckich) opinią zdolnego, dobrze zapowiadającego się poety. O ile zarówno *Kanajo*, jak i *Ōigawa gyōkō wakajo* są właśnie takimi młodzieńczymi hymnami na cześć poezji *waka*, pełnymi nie tylko istotnych dla późniejszego rozwoju literatury sformułowań, lecz również wyrażonymi językiem czerpiącym z całego bogactwa ówczesnej metaforyki japońskiej, o tyle *Shinsen wakajo* jest poetyką starca⁵ – świadomego, że powinien wygłosić ostatnie słowo, pozostawić po sobie testament krytycznoliteracki⁶.

2. *Shinsen wakajo* jako „poetyka starca”

Przedmowa do antologii „Shinsen waka” – w formie, w jakiej zachowała się do czasów współczesnych – jest najkrótszym tekstem krytycznoliterackim Ki no Tsurayukiego – w całości liczy sobie zaledwie 77 ideogramów i gdyby nie wymowa tekstu, można by go uważać tylko za rozbudowane *kotobagaki* (komentarz do wierszy, charakterystyczny dla ówczesnych antologii poezji). Kolejną cechą charakterystyczną, wyróżniającą ten tekst spośród innych utworów poety, jest fakt, że *Shinsen wakajo* została napisana w *kambunie*. Pozostaje niewyjaśnioną zagadką, dlaczego poeta, który swoją twórczość artystyczną poświęcił kreowaniu *kokufū bunka* i stworzywszy podstawy nowej poetyki, przez całe życie potwierdzał swoją wiarę w nieśmiertelność poezji *waka*, uwidaczniając w komponowanych wierszach głębię wyrazu japońskich *tanka* i bogactwo ich

⁵ Nie posiadamy żadnych pewnych danych historycznych na temat wieku Ki no Tsurayukiego w momencie powrotu z Tosi i pisania *Shinsen wakajo*. Według najbardziej ostrożnych szacunków poeta musiał mieć wtedy przynajmniej 63 lata, z drugiej strony jednak w *Pamiętniku z Tosi* (w zapisku datowanym na 21 dzień 1 miesiąca) *funagimi* ‘Czcigodny Pasażer, Pan na statku’ – określenie to odnosi się do samego Tsurayukiego – wyraża się o sobie następującymi słowami: 「七十ち・八十ちは、海にあるものなりけり。」 *Nanasoji, yasoji wa, umi ni aru mono narikeri*. (Cóż znaczy podróż drogą morską, gdy ma się siedemdziesiąt, osiemdziesiąt lat [i człowiek jest już u kresu swojej drogi]) – por.: [31], s. 49. Cytat ten jest jednak dość problematyczny i autor pracy skłaniałby się do przyjęcia tezy, że Tsurayukiemu bardziej chodziło w tym miejscu o pewien zabieg artystyczny niż o przekazanie prawdy o sobie (mamy tutaj do czynienia z grą słów nawiązującą do wiersza znanego poety chińskiego Bai Ju Yi) – por. również szczegółową analizę *Pamiętnika z Tosi*, zamieszczoną w rozdziale 3. Nie ulega jednak wątpliwości, że poeta, wróciwszy z Tosi do Heiankyō, był już jednak jak na ówczesne czasy w bardzo podeszłym wieku i miał świadomość zbliżania się właśnie do kresu swojej drogi.

⁶ Mezaki Tokue tak właśnie określa *Przedmowę do „Shinsen waka”* – 文学的遺言 *bungakute-ki yuigon* ‘testament literacki’ (por.: [53], s. 179). Faktem jest, że Ki no Tsurayuki po napisaniu przedmowy do *Shinsen waka* (prawdopodobnie w tym samym czasie powstał *Pamiętnik z Tosi*) przez kolejne dziesięć lat aż do swojej śmierci nie stworzył żadnego znaczącego dzieła. Tradycja przekazała tylko parę utworów, którymi mistrz ozdobił parawany na dworze cesarskim, ponadto w zbiorze *Tsurayukishū* znajdujemy ślady poetyckiej przyjaźni pomiędzy Tsurayukim a młodszym o kilkanaście lat Minamoto no Kimitada (wówczas pełniącym urząd gubernatora prowincji Ōmi) i wymiany wierszy pomiędzy nimi.

metaforyki, nagle pod koniec życia jakby zanegował własne dzieło. Czyżby – jak stwierdza Mezaki – *Shinsen wakajo* była zapisem rozpaczy starzejącego się twórcy, odsuniętego od wszelkich salonów poetyckich, który zdawał sobie sprawę z tego, że po powrocie z Tosa znalazł się daleko poza głównym nurtem życia artystycznego Heiankyō? Jest to problem otwarty, wymagający z pewnością szczegółowych badań. W tym miejscu istotna jest jednak analiza językowa *Przedmowy do „Shinsen waka”* i odniesienie tego tekstu do wcześniejszych utworów Ki no Tsurayukiego.

Po początkowym, typowym dla *kotobagaki* wyjaśnieniu okoliczności powstania antologii i przedmowy do niej: *Skoro tylko Tsurayuki powrócił ze służby, przedłożył Jego Wysokości te oto słowa...*⁷ Ki no Tsurayuki opisuje owe dramatyczne wydarzenia, które postawiły pod znakiem zapytania sens kończenia prac nad nową antologią poezji. Poeta nie pisze wprost, lecz by wspomnieć o śmierci i ceremoniach pogrzebowych ekscesarza Daigo, używa wyszukanych metafor i aluzji do klasycznej poezji chińskiej – *Sploty się już cienie wieczornych sosen na moście w górach i żałosnych chmur na niebie, a posępne wycie wiatru w gaju bambusowym na brzegach rzeki Xiang jiang stało się jakieś nierzeczywiste*. Dalej następują słowa dotyczące Fujiwary no Kanesuke: *Niestety, zasnął już też snem wiecznym Radca, który przekazał nam rozkaz Jego Wysokości*⁸. Następnie pada chyba najsilniejsze i najbardziej osobiste sformułowanie Tsurayukiego, dobrze oddające jego nostalgię i żal za latami świetności, gdy to właśnie u niego zasięgał rady w sprawach poezji sam cesarz Daigo, powoływano go na arbitra turniejów poetyckich, zapraszano do salonów: *Wkładam puste, dziwne słowa do pudełek, wylewam samotnie łzy na rękawy kimona*⁹. Do tej pory bodajże w żadnym spośród utworów, których autorstwo potomni przypisali Ki no Tsurayukiemu, nie znajdziemy takiego braku wiary i zwątpienia w słuszność obranej drogi artystycznej. Nie ma tutaj ani śladu po tym młodym, może 30-letnim poecie, który w *Kanajo* pisał z żarem: *Zebrane tutaj utwory będą trwać niezmiennie, jak źródło wytryskujące u podnóża góry (...) będą cieszyć nas, dopóki mały kamyczek nie stanie się wielkim głazem (...). Nawet, jeśli nasza epoka odejdzie i wszystko przeminie, a po radościach nadejdą smutki, to przecież poezja pozostanie*¹⁰. Co więcej, choć *Pamiętnik z Tosa* Tsurayuki pisał pra-

⁷ Polecenie zredagowania nowej antologii poezji otrzymał poeta od cesarza Daigo. Jednak władcy temu nie dane było zobaczyć nowego zbioru poezji – w niedługim czasie po pożarze w Seiryōden, winą za który obarczono mściwego ducha Sugawary no Michizane, Daigo rozchorował się i wkrótce zmarł. Tsurayuki po powrocie z Tosa nową antologię poezji *waka* przedstawił następcy Daigo, cesarzowi Suzaku.

⁸ Oryginalny tekst: 「勅を伝ふるの納言も亦已に薨逝す。」 *Choku o tsutauru no nagon mo mata sudeni kōsei su*. Wyrażenie *kōsei su* było wytwornym, honoryfikatywnym określeniem śmierci, odnoszącym się do osób z rodziny cesarskiej i arystokratów powyżej trzeciej rangi dworskiej. Por.: [53], s. 180.

⁹ Oryginalny tekst: 「空しく妙辞を箱中に貯え、独り落涙を襟上に屑ぐ。」 *Munashiku myōji o shōchū ni takuwaē, hitori rakurui o kinjō ni sosogu*. Por.: [53], s. 180.

¹⁰ Oryginalny tekst: 「このたび、あつめえらばれて、山したみづのたえず、さざれいしのいはほとなるよろこびのみぞあるべき。...たとひ時うつり、ことさり、たのしびかなしびゆきかふとも、このうたのもじあるをや。」 *Kono tabi, atsume erabarete, yama shita*

wie w tym samym czasie co właśnie *Shinsen wakajo*, w tej ostatniej poetyce nie znajdziemy również śladu humoru, którym tak tryskał jeszcze poeta w *Pamiętniku...*, parafrazując wiersze, bawiąc się grami słów itp.¹¹ *Przedmowa do „Shinsen waka”* ma zupełnie inną wymowę – przebija smutek, żal i świadomość braku sensu układania poezji japońskiej. Parafrazując *Kanajo*, można by stwierdzić, że epoka nie przeminęła (ponieważ epoka świetności wierszy *waka* dopiero się zaczynała i miała trwać następne kilkaset lat), poezja pozostała, a jednak Tsurayuki patrzył już na to wszystko zupełnie innymi oczyma¹². Przez następne dziesięć lat poeta nie stworzył już żadnego znaczącego dzieła – poza kilkunastoma wierszami ze zbioru *Tsurayukishū*, które były plonem przyjaźni z poetą Minamoto no Kimitadą oraz notatką o turnieju poetyckim w willi Ki no Tsurayukiego w prowincji Suō nie zachowały się do naszych czasów żadne inne teksty, które można by datować na ostatni okres życia twórcy, tj. lata 935–945. Niezwykle to dla poety tak aktywnego i tak pochłoniętego („Przenikniętego”, jak głosiło jego imię – Tsurayuki) misją wyprowadzenia poezji japońskiej z *irogonomi no ie* (z komnat kochanków i z funkcji wierszy jako tylko ozdóbek romansów) i nadania jej prawdziwej głębi wyrazu. Misji tej Ki no Tsurayuki poświęcił swoje całe dotychczasowe życie artystyczne, a o jego aktywności na niwie poezji świadczy liczba utworów zgromadzonych w prywatnej antologii *Tsurayukishū* – 889 wierszy w dziewięciu rozdziałach. Jeszcze jesienią 907 roku podczas wyprawy ekscesarza Uda nad rzekę Ōi, pisał poeta w przedmowie do wierszy, które wtedy komponowano: *Słowa te wiatr niesie po niebie; jak z liści trawy rosa, tak łzy płyną z oczu naszych; jak gwałtowne fale bijące o skały, tak znowu rozradują się nasze serca. Te liście słów przetrwają aż do kresu wieków*¹³. Teraz – w *Shinsen wakajo* – ten mistrz słowa, którego potomni zapamiętają również jako twórcę bardzo finezyjnych metafor i gier słów zarówno w poezji, jak i na kartach *Pamiętnika z Tosey* – o swojej twórczości wypowiada się lakonicznie, po chińsku: 「空妙辞」 (*Puste, dziwne słowa*). Jednakże nawet pomimo barier narzuconych przez obcy rodzimej japońszczyźnie system zapisu *kambun*, również w tym fragmencie tekstu przejawiała się ogromna inteligencja, a przede wszystkim wycucie językowe Ki no Tsurayukiego. Mamy tutaj bowiem do czynienia z grą słów, którą ewokuje morfem 空 *kara/munashi* (*pusty, próżny*) – poprzez aluzję do idiomu *munashiku naru* (*umrzeć*). Gdyby w ten sposób odczytać powyższe zdanie, przyczyn rozpaczki Tsurayukiego należałoby szukać w tragicznych wydarzeniach, które dotknęły poetę (śmierć Kanesuke,

mizu no taezu, (...) sazareishi no iwao to naru yorokobi nomi zo aru beki. (...) Tatoi toki utsuri, koto sari, tanoshihi kanashibi yukikau to mo, kono uta no moji aru o ya. Por.: [38], s. 103.

¹¹ Pomimo że przecież głównym wątkiem *Pamiętnika z Tosey* był żal po stracie córki.

¹² Mezaki Tokue stwierdza odnośnie do *Przedmowy do antologii Shinsen waka*: „(...) w tych słowach uderza głęboki smutek Tsurayukiego z tego, że jego dzieło już się dokonało. Przedmowę można uważać za testament literacki poety”. Por.: [53], s. 180.

¹³ Oryginalny tekst: 「吹風の空にみだれつつ、草のはの露とともに涙おち、岩波とともによこぼしき心ぞたちかへる。このことの葉、世のすゑまでのこり。」 *Fukikaze no sora ni midaretsutsu, kusa no ha no tsuyu tomo ni namida ochi, iwanami to tomo ni yorokoboshiki kokoro zo tachikaeru. Kono koto no ha, yo no sue made nokori.* Por.: [77].

wcześniej cesarza Daigo, a przede wszystkim śmierć własnej córki). Starzejący się mistrz stanął bezbronny wobec przejmującego bólu, jaki musiała w jego sercu wywołać strata tak bliskich mu osób. Artysta najwyraźniej nie znajduje już nawet ukojenia w sztuce, w poezji *waka*, której afirmację głosił przez tyle lat. Warto przypomnieć znamienne słowa z *Pamiętnika z Tosy*: *Jednak wiersze takie komponowano bynajmniej nie dlatego, że wszystkim się podobały. Powiadają, że zarówno w ziemi chińskiej, jak i w naszym kraju czyni się tak, kiedy brakuje sił, by cierpliwie znosić własne przeżycia*¹⁴. Czyżby więc poeta zwątpił w tym miejscu nawet w funkcję sztuki jako przynoszącej *katharsis* artyście? Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że powyższe zdanie jest jednym z najbardziej osobistych i dramatycznych akcentów w publicznej, dworskiej twórczości Ki no Tsurayuko.

3. Nowatorstwo Tsurayukiego w *Shinsen wakajo*

Tsurayuki kończy swoją poetykę trzema dość istotnymi zdaniami. Świadomy doniosłości swojej misji stworzenia dojrzałej poezji japońskiej poeta stwierdza: *Gdyby Tsurayuki umarł młodo, pieśni japońskie nadal pozostawałyby w rozproszeniu*¹⁵. Trudno nie zgodzić się z opinią, że w tym krótkim zdaniu pobrzmiewa słynne Horacjańskie *Exegi monumentum* – Ki no Tsurayuki musiał doskonale zdawać sobie sprawę z tego, iż jego dzieła uczynią go nieśmiertelnym. Jednak popularność legendy Tsurayukiego przerosła z pewnością najśmielsze marzenia artysty. W końcowej części poetyki nie obserwujemy już tego pesymizmu, który cechował poprzedni fragment. W typowy dla ówczesnej stylistyki wstępów do antologii poezji, modestywny, uniżony sposób wyraża się poeta o swoim dziele: *Żal, że zostawił [Tsurayuki] po sobie tylko skrawki wspa- niałych dzieł, a ten zbiór złożył tak niezręcznie*¹⁶. Wreszcie w ostatnim zdaniu

¹⁴ Oryginalny tekst: 「歌も、好むとてあるにもあらざるべし。唐土もここも、思ふことに堪へぬ時のわざとか。」 *Uta mo, konomu tote aru ni mo arazaru beshi. Morokoshi mo koko mo, omou koto ni taenu toki no waza to ka.* Por.: [31], s. 64. Choć genezę tego sformułowania badacze wywodzą aż od Wielkiej Przedmowy do *Księgi Pieśni*, to jednak we wczesnej chińskiej krytyce literackiej nie było w ogóle mowy o funkcji katarskiej poezji. W tym kontekście trzeba mówić o wyraźnym nowatorstwie Tsurayukiego – to on pierwszy na gruncie japońskim sformułował pogląd, że poezja może być dla artysty ukojeniem.

¹⁵ Oryginalny tekst: 「若し貫之逝去せば、歌も亦散逸せん。」 *Wakashi Tsurayuki seikyo seba, uta mo mata san'itsu sen.* Por.: [53], s. 180.

¹⁶ Oryginalny tekst: 「恨むらくは、絶艷の草をして、た鄙野の篇に混ぜしめんことを。」 *Uramuraku wa, zetsuen no sô o shite, mata hiya no hen ni mazesheimen koto o.* Por.: [53], s. 180.

Tego typu modestywne komentarze odnośnie do własnej, „nieudolnej” twórczości pojawiają się również we wcześniejszych dwóch przedmowach Tsurayukiego.

poeta jest już na powrót przekonany o słuszności dokonania tego dzieła, jakim była antologia *Shinsen waka*. Tsurayuki pisze: *A jednak te parę słów rękopisu napisał [Tsurayuki] po to, aby przekazać je przyszłym pokoleniom*¹⁷. Chociaż więc poeta wcześniej zauważył, że jego wiersze są jak *munashi myōji* ‘puste, dziwne słowa’, to jednak omówiona powyżej druga część poetyki różni się znacznie od pierwszej. Przekonany o ogromnej roli, jaką odegrała jego twórczość i krytyka literacka w rozwoju japońskiej poezji¹⁸, siedemdziesięcioletni Tsurayuki nadal głęboko wierzy, że poezja japońska może uczynić jej twórcę nieśmiertelnym. I choć dotknięty dramatami i cierpieniem, poeta żałuje, że nawet te parę słów napisał tak niezręcznie, i dodaje, iż uczynił to tylko po to, aby przekazać wiersze zebrane w antologii *Shinsen waka* przyszłym pokoleniom.

4. Podsumowanie – Przedmowa do antologii „*Shinsen waka*” jako testament krytycznoliteracki Ki no Tsurayukiego

Podsumowując, należy zauważyć, że pomimo pewnej dozy słuszności w hipotezie Mezakiego, jakoby *Shinsen wakajo* miała być poetyką starca, któremu pomimo ogromnego talentu nie udało się zrobić kariery na dworze, a po powrocie z Tosy definitywnie zwątpił w sens swojej twórczości¹⁹, to jednak dokładna analiza tekstu pokazuje, że spod powierzchniowej warstwy słów ujawnia się cała prezentowana wielokrotnie wcześniej maestria Tsurayukiego. Co więcej, pomimo ułożenia tej przedmowy po chińsku, w *kambunie* – czyli w notacji,

¹⁷ Oryginalny tekst: 「故に聊か本源を記して、以て末代に伝ふと爾云ふ。」 *Yue ni isa-saka hongen o kishite, motsute matsudai ni tsutau to shika iu*. Por.: [53], s. 180.

¹⁸ Trudno nie zgodzić się z tezą, że słowa: *Wakashi Tsurayuki seikyo seba, uta mo mata san'itsu sen*, w swojej wymowie jakże podobne do słynnego *Exegi monumentum...* Horacego, są najlepszym dowodem przekonania Tsurayukiego o słuszności obranej drogi.

¹⁹ W całym tekście *Shinsen wakajo* tak pesymistycznej wymowy, jak to określił Mezaki, można doszukać się tylko w owym jednym zdaniu: *Wkładam puste, dziwne słowa do pudełek, wylewam samotne lzy na rękawy kimona*, co jeszcze nie upoważnia do uogólniania tezy odnośnie do wydźwięku pozostałych fragmentów utworu. Mezaki jako kolejny dowód na poparcie tej tezy przytacza wiersz zanotowany pod numerem 878 w zbiorze *Tsurayukishū*, a uważany – jak to wynika z załączonego *kotobagaki* – za testament poetycki, *jisei*, Ki no Tsurayukiego. Utwór ten poeta skierował do ówczesnego gubernatora prowincji Ōmi, Minamoto no Kimitady – swojego przyjaciela. Oto tekst wiersza: 「手に掬ぶ水に宿れる月影のあるかなきかの世にこそありけれ」 *Te ni musubu mizu ni yadoreru tsukigake no aru ka naki ka no yo ni koso arikere* (*Księżyc, co mieszka w wodzie/ nabieram w dłonie/ odbicie jego/ to jest, to niknie znowu/ świat, w którym przyszło mi żyć*) – por.: [32].

Autor niniejszej rozprawy daleki byłby jednak od zbyt dosłownej interpretacji tego wiersza w kategoriach rozpaczki Tsurayukiego i jego świadomości porażki dzieła, któremu poświęcił całe życie. Jak to już wcześniej pokazano, poeta miał niewątpliwie świadomość fikcji literackiej i tutaj też po raz kolejny tą fikcją tworzy, wykorzystując przy tym jeden ze swoich ulubionych środków stylistycznych – metaforę zbudowaną na bazie odbicia w wodzie.

którą twórca programowo odrzucał jako niezdolną do oddania całej głębi japońskiej poezji, także tutaj zachwyca Tsurayuki swoich czytelników bogatą metaforą, konstruowanymi na bazie potocznych wyrażen grammi słów i wielką dbałością o stylistykę²⁰. Znajdujemy w tym tekście nawet tak często wykorzystywany przez poetę trop stylistyczny, jak metafora zbudowana na bazie odbicia w wodzie²¹: *Splotły się już cienie wieczornych sosen na moście w górach i żalonych chmur na niebie*. Bez cienia przesady można stwierdzić, że w *Przedmowie do antologii „Shinsen waka”* Ki no Tsurayuki po raz kolejny wyprzedził swoją epokę, łamiąc ograniczenia nakładane przez stylistykę *kambunu*, i pokazał, że nawet po chińsku można napisać z gruntu japońską w swojej wymowie poetykę. Jednocześnie w tym krótkim chińskim tekście przekazał Tsurayuki potomnym (末代に *matsudai ni* ‘przyszłym generacjom’ – jak pisze poeta) główne założenia swojej teorii wiersza powtarzane od czasów *Kanajo*. Oczywiście, trzeba zgodzić się z Mezakim, że początkowy fragment omawianego traktatu faktycznie cechuje pesymizm i utrata wiary w ideały młodości artysty. Największy dramatyzm widać w zdaniu: *Wkładam puste, dziwne słowa do pudełek, wylewam samotnie łzy na rękawy kimona. Lecz zaraz po tym stwierdzeniu Tsurayuki z pełną świadomością dokonuje podsumowania swojej twórczości: Gdyby Tsurayuki umarł młodo, pieśni japońskie nadal pozostawałyby w rozproszeniu*. Jeśli uważać ostatnią poetykę normatywną Ki no Tsurayukiego za testament literacki artysty, to w tym fragmencie jego przesłanie dla potomnych wydaje się rozbrzmiewać najdonioślej. Z dalszych słów poety przebija wiara w nieśmiertelność japońskich *tanka* i przekonanie o konieczności układania ich antologii.

A jednak te parę słów rękopisu napisał [Tsurayuki] po to, aby przekazać je przyszłym pokoleniom. Pragnienia, by poprzez swoją twórczość uczynić siebie nieśmiertelnym, nie były obce pisarzom i poetom chińskim. Już Sima Qian zapragnął pozostawić po sobie niezniszczalny pomnik w postaci literatury, gdy skazany przez cesarza na kastrację, przyjął karę, by móc dokończyć dzieło swojego życia – *Zapiski historyka*. Podobnymi myślami kierował się Cao Pi, pisząc: *Oto dlaczego dawni autorzy poświęcali siebie, swoje ciało i duszę dla tuszu i pędzelka, by przelać swoje myśli na karty książek. Nie potrzebowali, by ich żywoty były spisywane przez świetnych historyków, nie byli zależni od władzy, nie poddawali się wpływowi bogactwa i potęgi – ich sława przeżyła ich o całe pokolenia*. Także *Shinsen wakajo* jest z pewnością testamentem krytycznoliterackim Ki no Tsurayukiego, ale testamentem nie negującym, lecz potwierdzającym poglądy wyznawane od czasów debiutanckich utworów poety. Niewątpliwe nowatorstwo artysty polega tutaj również na tym, że zdołał zawrzeć te poglądy w traktacie napisanym w *kambunie* – systemie zapisu zupełnie nieprzystawalnym do tego, by z taką maestrią pisać o japońskiej poezji.

²⁰ Właśnie ta kreatywność, świeżość metaforyki Tsurayukiego jest chyba najbardziej charakterystyczną cechą wyróżniającą jego styl. Poeta potrafił tworzyć pełne finezji i polotu gry słów na bazie zupełnie potocznych frazeologizmów, idiomów – do wyjątkowej perfekcji doprowadził tę technikę w *Pamiętniku z Tōsy*.

²¹ Por. rozdział 3, w którym omówiono szerzej charakterystyczne cechy metafor Ki no Tsurayukiego na materiale wierszy z *Pamiętnika z Tōsy*.

WNIOSKI

Chociaż Hitomaro już nie ma wśród nas, to przecież jego wiersze ciągle są dla nas żywe. Nawet jeśli nasza epoka odejdzie, wszystko przeminie, a po radościach nadejdą smutki, to przecież poezja pozostanie. Trwała jak młode witki wierzbowe, wiecznie żywa jak igły sosny, przekazywana będzie z pokolenia na pokolenie przez długie – jak bluszcz Teiki – wieki i pozostanie wśród nas na zawsze jak ślady ptasich stóp. I wtedy czyż ludzie, którzy znają pieśni i rozumieją ich sens, nie będą podziwiać przeszłości i kochać współczesności tak, jak podziwiają księżyc na wieczornym niebie?

Ki no Tsurayuki, *Kanajo*, czyli wstęp do *Kokinshū*¹

Powyższy cytat pochodzi z japońskiej przedmowy do pierwszej cesarskiej antologii poezji, *Kokin wakashū*. W przedmowie *Kanajo* – którą bez cienia przesady można nazwać manifestem nowej poetyki – młody, trzydziestoparoletni Ki no Tsurayuki zawarł nie tylko najważniejsze hasła swojego programu poetyckiego, lecz również wiarę jego pokolenia w nieśmiertelność japońskiej poezji. Wiarę połączoną z nadzieją – podzielaną zarówno przez redaktorów *Zbioru pieśni dawnych i współczesnych*, jak i przez młodego imperatora Daigo, że redagowanie cesarskich antologii poezji stanie się tradycją kultywowaną przez kolejnych władców, a założenia nowej poetyki wyznaczać będą granice i kierunki poszukiwań twórczych na archipelagu przez wiele dziesięcioleci czy nawet wieków. Odwołując się do twórczości Kakinomoto no Hitomaro, jednego z największych poetów doby *Man'yōshū*, a jednocześnie z wielką swobodą

¹ Oryginalny tekst: 「人まろなくなりたれど、うたのこととどまれるかな。たとひ時うつり、ことさ、たのしびかなしびゆきかふとも、このうたのもじあるをや。あをやぎのいとたえず、まつのはのちりうせずして、まさきのかづら、ながくつたはり、とりのあと、ひさしくとどまれらば、うたのさまをしり、ことの心をえたらん人は、おほぞらの月をみるがごとくに、いにしへをあふぎて、いまをこひざらめかも。」 *Hitomaro nakunariniredo, uta no koto todomareru kana. Tatoi toki utsuri, koto sari, tanoshihi kanashibi yukikau tomo, kono uta no moji aru o ya. Aoyagi no ito taezu, matsu no ha no chiriusezu shite, masaki no kazura, nagaku tsutawari, tori no ato, hisashiku todomareraba, uta no sama o shiri, koto no kokoro o etaran hito wa, ōzora no tsuki o miru ga gotoku ni, inishie o ōgite, ima o koizarame kamo.* Por.: [28], s. 174–175.

czerpiąc z niezmierzonego skarbcza klasyki chińskiej (by wymienić tylko *Wielką Przedmowę do Księgi Pieśni*, myśl krytyczną Cao Pi czy wiersze takich poetów, jak Bai Juyi i Li Bai), wykazał jednak Tsurayuki własną niezależność. Posługując się żywym, przyozdobionym poetyckimi metaforami językiem japońskim, w tym pierwszym traktacie krytycznoliterackim wyznacza poeta z odwagą założenia nowej estetyki, formułując kanon nowej poezji – *yamatouta* ‘pieśni japońskich’. Ki no Tsurayuki, absolwent cesarskiej uczelni Daigakuryō, mający ciągle w pamięci słynne słowa Cao Pi o nieśmiertelności literatury, stwierdza, że poezja japońska „pozostanie wśród nas na zawsze jak ślady ptasich stóp”². Tym samym artysta wyraża przekonanie, że wiersze *waka* wejdą do trwałej, niezniszczalnej spuścizny literackiej, jaką miała po sobie pozostawić arystokracja zamieszkująca Heiankyō. Historia literatury japońskiej pokazuje, że Tsurayuki się nie pomylił – słowa z *Kanajo*, płomiennego manifestu młodego poety, spełniły się w nadmiarze.

*Z poezją jest jak z daleką podróżą, która trwa miesiącami, czy latami, lecz zaczyna się zawsze od jednego kroku albo jak z górą sięgającą ścieleńskich się na niebie obłoków, która powstała z pyłków kurzu i błota*³ – pisał artysta w poetyce *Kanajo*, nawiązując w tym fragmencie do wiersza Bai Juyi, chińskiego poety tworzącego w I połowie IX wieku. Ki no Tsurayuki niewątpliwie zdawał sobie sprawę, że japońska przedmowa do antologii *Kokinshū* jest właśnie takim pierwszym krokiem na długiej, tysiącmilowej drodze (parafrazując Bai Juyi), jaką miała jeszcze do przebycia japońska poezja, by uwolnić się od wpływów chińskich i wytworzyć własne wzorce estetyczne. Pod koniec życia blisko siedemdziesięcioletni już poeta w chińskojęzycznej przedmowie do prywatnej antologii poezji *Shinsen waka* w skromnych słowach opisze swój dorobek krytycznoliteracki: *Gdyby Tsurayuki umarł młodo, pieśni japońskie nadal pozostałyby w rozproszeniu*⁴. Czyżby artysta widział w swojej pracy tylko pełnienie roli redaktora cesarskich antologii wierszy *waka*? Jednak potomność doceniła ogromny wkład Ki no Tsurayukiego w ustanowienie kanonu rodzimej poezji, przyznając mu palmę pierwszeństwa w – jak zapewne stwierdziłby sam artysta – *wyprowadzeniu pieśni japońskich z komnat kochanków, by znów można je było zdobić srebrzystymi kłosami miskantusa*.

Celem niniejszej rozprawy było ukazanie na szerokim tle procesu historycznoliterackiego roli Tsurayukiego w kształtowaniu normy językowej i stylu obowiązujących w literaturze japońskiej wczesnej epoki Heian (I połowa IX wieku). Poeta, którego młodość „zbiegła się z młodością wierszy *waka*” (jak stwierdza

² Według starej legendy chińskiej Cang Ye, minister Pierwszego Cesarza z dynastii Qin (221–207 p.n.e., wymyślił znaki pisma ideograficznego, obserwując ślady ptasich stóp na śniegu.

³ Oryginalny tekst: 「とをき所も、いでたつあしもとよりはじまりて、年月をわたり、たかき山も、ふもとのちりひちよりなりて、あまぐもたなびくまで、おひのぼれるごとくに、このうたも、かくのごとくなるべし。」 *Tōki tokoro mo, idetatsu ashimoto yori hajimarie, toshitsuki o watari, takaki yama mo, fumoto no chirihiji yori narite, amagumo tanabiku made, oinoboreru gotoku ni, kono uta mo, kaku no gotoku naru beshi*. Por.: [28], s. 162.

⁴ Oryginalny tekst: 「若し眞之逝去せば、歌も亦散逸せん。」 *Wakashi Tsurayuki seikyo seba, uta mo mata san'itsu sen*. Por.: [53], s. 180.

Mezaki Tokue), musiał mieć pełną świadomość pełnienia roli niejako ambasadora nowej kultury (nazwanych przez potomnych *kokufū bunka* – kulturą narodową), która wówczas zaczęła dominować zarówno w Pałacu Cesarskim w Heiankyō, jak i w willach najznamienitszych arystokratów. Wkład Tsurayukiego w formowanie kanonu poezji japońskiej przedstawiony został przez pryzmat nowatorstwa artysty, jego świadomych wyborów polegających na odrzuceniu przede wszystkim *kambunu*, jako sposobu zapisu nienadającego się do oddania w nim bogactwa metaforyki poezji *waka*⁵, a następnie przejawiających się w kreowaniu – poprzez rezygnację z panujących w początkowym okresie Heian norm i gatunków literackich – własnych, specyficznie japońskich gatunków literackich. W pracy tej analizie poddane zostały cztery utwory, z wielu względów najważniejsze w twórczości poety: wszystkie trzy poetyki normatywne artysty – *Kanajo*, czyli *przedmowa do Kokinshū*, *Przedmowa do wierszy japońskich [komponowanych] z okazji wyprawy Jego Cesarskiej Wysokości nad rzekę Ōi* i *Chińska przedmowa do antologii Shinsen waka*, a także *Pamiętnik z Tosa* – utwór prekursorski, zapoczątkowujący zupełnie nowy gatunek pamiętnika (dziennika) intymnego, tak popularnego później wśród poetek-dam dworu.

Ponieważ trzy spośród analizowanych utworów odczytywać należy jako poetyki normatywne, stąd konieczna była prezentacja tych traktatów z dorobku klasycznej chińskiej krytyki literackiej, które miały największy wpływ na myśl teoretyczną Tsurayukiego. Choć nie ulega wątpliwości, że poeta najwięcej czerpał z *Wielkiej Przedmowy do Księgi Pieśni*, jednak widoczne są także wyraźne wpływy rozważań Cao Pi z pracy *Eseje. O literaturze* czy też epokowej pracy Liu Xie *Umysł literacki albo rzeźbienie smoków*.

Następnie zaprezentowano dorobek japońskiej myśli krytycznoliterackiej, która rozwinęła się na archipelagu przed Ki no Tsurayukim. Pierwsze próby klasyfikacji wierszy (głównie ze względu na kryterium treściowe) podjął już Ōno Yasumaro w *Księdze dawnych wydarzeń*. Pewną próbą adaptacji chińskiej myśli krytycznoliterackiej na grunt japoński były cztery poetyki, znane pod wspólnym tytułem *Waka yoshiki*. Próba ta jednak była z góry skazana na porażkę – nawet najwybitniejszy tekst z tego cyklu, *Wskazówki do kanonu pieśni (Kakyō hyōshiki)* Fujiwara no Hamanariego, w zasadzie niewolniczo kopiował stylistykę chińskich poetek normatywnych. Początkowy rozdział teoretyczny zamyka zarys genezy gatunku literackiego *nikki*, w literaturze japońskiej obejmującego zarówno dzienniki, jak i pamiętniki. Ukazane zostały pozaliterackie źródła *nikki*, ze szczególnym zwróceniem uwagi na popularne wśród arystokracji w Heiankyō kalendarzyki *guchūreki*, które stały się pierwowzorem faktograficznej warstwy *Pamiętnika z Tosa*.

⁵ Ki no Tsurayuki napisał w *kambunie* tylko jeden utwór – chińską przedmowę do antologii *Shinsen waka*. Jednak, jak wykazano w rozdziale 7, jest to tekst również pod wieloma względami nowatorski, w którym poeta przekracza niejako ograniczenia narzucane przez obcą stylistykę, by pod powierzchniową warstwą chińskich ideogramów przekazać najważniejsze założenia krytycznoliterackie, zamieszczone wcześniej w *Kanajo*.

W drugim rozdziale pracy przedstawione zostały najważniejsze dane biograficzne Ki no Tsurayukiego, z uwzględnieniem tych epizodów z życia poety, które wywarły największy wpływ na jego twórczość.

Patrząc na twórczość Ki no Tsurayukiego przez pryzmat nowatorstwa i funkcji kulturotwórczej, autor niniejszej pracy z wielu aspektów dotyczących *Pamiętnika z Tosy* do szerszej analizy wybrał dwa następujące: sposób konstruowania narracji poszczególnych zapisków dziennych oraz metaforykę wierszy wplecionych w warstwę fabularną utworu. W konstrukcji narracji zwraca uwagę prawie zupełny brak (w odróżnieniu od współczesnej *Pamiętnikowi... Opowieści o zbieraczu bambusu*) wykładników gramatycznych *ki* lub *keri*, tak charakterystycznych dla gatunku *monogatari* i nieodzwonnych w relacjonowaniu przeszłych wydarzeń. Przeciwnie, *Pamiętnik z Tosy* pisany jest z pozycji narratora z jednej strony uwikłanego w centrum wydarzeń, z drugiej często dystansującego się albo w ogóle niemożliwego do zidentyfikowania, z uwagi na częste używanie przez Tsurayukiego zdań bezczasowych i bezpodmiotowych. Wielokrotnie pojawia się też konstrukcja, zwana przez badaczy *shiten idō* 'zmianą punktu widzenia' – później tak chętnie wykorzystywana również przez Murasaki Shikibu w *Opowieści o księżcu Genji*. Z kolei analiza metaforyki tych wierszy z *Pamiętnika z Tosy*, w których poeta wykorzystał odbicie w wodzie jako podstawę metafor, pokazała, że chociaż metafora odbicia w wodzie były już popularne w poezji chińskiej i wierszach innych twórców doby *Kokinshū*, to jednak omawiane tropy stylistyczne u tamtych poetów są płaskie – polegają tylko na prostym utożsamieniu pozornego odbicia z rzeczywistością. Tsurayuki natomiast idzie znacznie dalej – w swoich wierszach ustawicznie oscyluje pomiędzy odbiciem pozornym a rzeczywistością, wielokrotnie biorąc jedno za drugie.

W czwartym rozdziale poddano analizie *Kanajo*, czyli przedmowę do *Kokinshū*, odczytywaną przez pryzmat manifestu poetyckiego nowej kultury *koku-fū bunka* (kultury narodowej). Autor pracy ze szczególną uwagą badał strukturę trzech najważniejszych fragmentów omawianej poetyki – początkowych dwóch akapitów opisujących istotę poezji, genezę i początki wiersza i wreszcie swoistego „hymnu” przedstawiającego okoliczności, w których uczucia tak przepętniają serce poety, iż spontanicznie recytuje on wiersz. Wszystkie te fragmenty opisane zostały wraz ze wskazaniem paralelnych fragmentów w *Chińskiej przedmowie do Kokinshū* – *Manajo*. Miało to na celu obalenie tezy o tym, że Tsurayuki w niewolniczy sposób przetłumaczył chińską przedmowę napisaną przez jego kuzyna, Ki no Yoshimochiego. Szczegółowe studia pokazały, iż właśnie Yoshimochi dość sztywno trzymał się chińskiej stylistyki, podczas gdy Tsurayuki nawet w miejscach, w których można wskazać konkretne źródła chińskie jego poglądów, dokonał raczej ich twórczej adaptacji. Najważniejsze myśli Tsurayukiego, przebijające z *Kanajo*, to z pewnością świadomość ogromnej roli kulturotwórczej pierwszej cesarskiej antologii poezji *waka*, przekonanie o nieśmiertelności tych wierszy czy wreszcie potrzeba ustanowienia kanonu *yamato-uta*.

Piąty rozdział poświęcony jest kolejnej poetyce normatywnej Tsurayukiego – *Przedmowie do wierszy japońskich [komponowanych] z okazji wyprawy Jego Cesarskiej Wysokości nad rzekę Ōi*. Tekst ten ułożył poeta, zaproszony wraz z pięcioma towarzyszami przez ekscesarza Uda na turniej poetycki nad rzeką Ōi, opływającą od zachodu Heiankyō. Właśnie przez pryzmat konkursu poetyckiego *utaawase* należy odczytywać tę poetykę. W omawianym rozdziale autor pracy porównał zapis przebiegu turnieju nad rzeką Ōi, tak jak przedstawiony został w komentarzach *kotobagaki* w prywatnej antologii poezji Ōshikōchiego no Mitsune (*Mitsuneshū*), z zapisem Tsurayukiego w analizowanym utworze. Szczególna uwaga zwrócona została na parafrazowanie przez Tsurayukiego tematów, na jakie układano wiersze podczas turnieju. Ponadto tekst ten zawiera również kilka wspólnych z *Kanajo* myśli krytycznych. Wystarczy wymienić wiarę w nieśmiertelność poezji czy świadomość formowania kanonu, który będzie obowiązywał przez wiele wieków.

Ostatni rozdział omawia najkrótszą poetykę normatywną Ki no Tsurayukiego – *Chińską przedmowę do antologii „Shinsen waka”*. Ten lakoniczny tekst, napisany w dodatku w języku, który Tsurayuki świadomie odrzucał przez cały okres swojej twórczości, zdaje się być jawnym zaprzeczeniem całej drogi artystycznej poety. Szczegółowa analiza pokazuje, że nawet pod powierzchnią chińskich ideogramów jest to z pewnością testament krytycznoliteracki artysty, w którym nadal głosi on afirmację japońskiej poezji *waka*. Nigdy wcześniej też Tsurayuki nie był chyba tak świadomy wagi swojego dzieła – jego słowa *gdyby Tsurayuki umarł młodo, pieśni japońskie nadal pozostawałyby w rozproszeniu uważać należy za swoiste Exegi monumentum...*

Praca zaopatrzona została ponadto w aneks zawierający polskie przekłady wszystkich analizowanych utworów Tsurayukiego.

Podsumowując, należy zauważyć, że analizy dokonane w tej pracy nie wyczerpują wszystkich aspektów badanych utworów. Autorowi zależało raczej na ukazaniu tych właściwości omawianych tekstów, które wykazują niewątpliwe i świadome nowatorstwo językowe i stylistyczne Ki no Tsurayukiego. Praca miała też za zadanie pokazać wysiłek poety podejmowany na rzecz formowania literackiej odmiany rodzimego języka japońskiego w sytuacji prawie idealnej dwujęzyczności ówczesnych elit kulturalnych Heiankyō i bardzo silnych jeszcze wpływów chińskich w życiu artystycznym.

Przekłady analizowanych utworów*

Ki no Tsurayuki, *Kanajo*, czyli przedmowa do „*Kokin wakashū*”

Pieśni japońskie wyrastają z nasienia serc ludzkich i wypuszczają tysiące liści-słów¹. Człowiek na tym świecie doświadcza w życiu wielu rzeczy i wszystko, co widzi lub słyszy, rozważa w swym sercu i wypowiada w wierszu². Gdy słuchamy gajówki wśród kwiatów czy żaby³ kumkającej w wodzie, pomyślny – czyż jest

* Dwa z poniższych tekstów zostały opublikowane w czasopiśmie „Japonica”:

1. *Kanajo*, czyli przedmowa do *Kokinshū* – przekład Krzysztof Olszewski, [w:] *Japonica*, nr 13/2000, Zakład Japonistyki i Koreanistyki UW, Warszawa 2000, s. 159–178.

2. *Pamiętnik z Tosy*, przekład, komentarze i posłowie – Krzysztof Olszewski, [w:] *Japonica*, nr 15/2002, Zakład Japonistyki i Koreanistyki UW, Warszawa 2002, s. 143–179.

¹ Metafora poezji jako rośliny wyrastającej z nasienia – ludzkiego serca, ludzkich uczuć i wypuszczającej tysiące (dosł. ‘dziesięć tysięcy’ *よろづ yorozu*) słów-liści (言の葉 *koto no ha* ‘słowa, wyrazy’; także ‘poezja’, a jednocześnie wyraz ten ciągle jeszcze ewokował opisaną powyżej metaforę). W oryginale pieśń staje się dziesiątkami tysięcy liści-słów: 「人の心を種としてよろづの言の葉と *hito no kokoro wo tane to shite yorozu no koto no ha to zo narerikeru*” *ぞなれりける*’. Por. *Manajo*, gdzie w tym samym kontekście Ki no Yoshimochi użył wyrażenia ‘las słów’: 「夫和歌者、託其根於心地、発其華於詞林者也」, „Poezja japońska zapuszcza korzenie w glebie (ludzkich) serc i rozkwita lasem słów” (podkr. – K.O.). Wszystkie przekłady z *Manajo* – K.O. za tłum. angielskim, por.: [37], s. 379 i n.

² Jest to niewątpliwie słaby punkt w całej teorii Ki no Tsurayukiego. Poeta nie dostrzega mimetyzmu literatury i jej dwoistości. W *Kokinshū* ciągle żywe było pojęcie estetyczne 真 *makoto* ‘prawda’ – tak charakterystyczne dla epoki *Man’yōshū* – wymagające autentyczności przeżyć podmiotu lirycznego oraz zgodności z przeżyciami autora wiersza. Por. fragment *Kanajo*, w którym Tsurayuki krytykuje utwory 僧正遍昭 Sōjō Henjō, pisząc, że *brakuje mu autentyzmu*, a wiersze jego (...) *podobne są do obrazu pięknej kobiety, który na próżno rozbudza serce mężczyzny*.

³ Gajówka (鶯 *uguisu*) i żaba (かはづ *kawadzu*) symbolizują tutaj pory roku: wiosnę i jesień. Symbolika pór roku pojawia się często w *Kanajo*. Interesujące, że w *Manajo* w tym samym kontekście Ki no Yoshimochi wymienia: wilgę (jak zauważa Leonard Grzanka, chiński termin 鶯 *ying* oznacza zupełnie innego ptaka niż japońska pożyczka tego ideogramu) i cykadę (chiń. 蟬 *chan*) – por.: [37], s. 335.

jakaś istota pod słońcem, która nie śpiewa swojej pieśni⁴? To właśnie pieśni zdolne są bez wysiłku poruszyć niebo i ziemię, zadziwić niewidoczne dla ludzi bóstwa i demony, a także zażegnać sprzeczki między mężem i żoną i zmiękczyć zatwardziałe serca nieustraszonych wojowników⁵.

Poezja ta powstała dawno temu, gdy niebo i ziemia dopiero się rozwijały⁶. [Były to pieśni o tym, jak dwa duchy, zstąpiwszy z mostu unoszącego się na niebie, połączyły się ze sobą]⁷. Jednak legendy głoszą, że w wieku-

⁴ Por. Manajo: 「物皆有之、自然之理也。」 ([38], s. 335): *To, że każda istota śpiewa swoją pieśń, jest nadrzędną zasadą przyrody*. W powyższym fragmencie Tsurayuki wyjaśnia istotę poezji, by przejść do rozważań nad jej funkcją.

⁵ Pierwsze próby sformułowania funkcji poezji znajdujemy już w *Wielkiej Przedmowie*, por.: (...) *nic nie dorównywa pieśni dla sprawiedliwego ustalenia zwycięstwa i klęski, dla poruszenia nieba i ziemi, dla wzruszenia upiórów i duchów* ([1], s. 20–21). Podobny sposób postrzegania tego zagadnienia spotykamy też w *Manajo*, gdzie Ki no Yoshimochi wymienia 4 funkcje, jakie powinna spełniać poezja: „Nie ma nic bardziej odpowiedniego niż japońska poezja, aby poruszyć niebo i ziemię, wzruszyć bóstwa i demony, odmienić relacje międzyludzkie i pogodzić ze sobą męża i żonę” ([38], s. 379). Jednak innowacją Ki no Tsurayukiego jest pogląd, że poezja może 「猛きもののふの心をも、慰むるは歌なり。」 *takeki mono-no fu-no kokoro-wo-no nagusamuru-wa uta nari* „(...) zmiękczyć zatwardiałe serca nieustraszonych wojowników”, którego nie znajdujemy w źródłach chińskich ani też w *Manajo*.

Należy również nadmienić, że na gruncie chińskim pierwotnie zwracano uwagę przede wszystkim na społeczny wymiar literatury. Por. fragment *Wielkiej przedmowy*: *Dawni królowie przy pomocy pieśni ustalali obowiązki małżonków, doskonalili cześć synowską i poszanowanie starszych, wzmacniali obowiązki międzyludzkie*, 曹丕 Cao Pi w słynnym zdaniu ze swojego eseju (*O literaturze*) stwierdza 『論文』 „*Lun wen*”: „*Literatura (文章 wén-chang – K.O.) jest ogromnym zadaniem dla rządzących narodami, a jednocześnie wspianiałym przedsięwzięciem, które nigdy nie upadnie*” – tłum. cyt. za: [42], s. 2. Natomiast w *Kanajo* (a także *Manajo*) poezja rozumiana jest indywidualnie jako środek wyrażania uczuć i narzędzie komunikacji człowieka z otaczającym go światem.

Od tego miejsca zaczynają się rozważania Ki no Tsurayukiego na temat pochodzenia pieśni japońskich.

⁶ Pogląd, jakoby literatura powstała wraz ze stworzeniem świata, jest pochodzenia chińskiego (por. Yoshikawa Kōjirō, *Chūgoku bungaku hō*, t. 3), ale w tym miejscu należy raczej dopatrywać się wyrażnej aluzji intertekstualnej do początku I zwoju *Kojiki* ([35], s. 214):

「天地初發之時、於高天原成神名、天之御中主神。」

Powyższy fragment w przekładzie W. Kotańskiego brzmi następująco ([36], s. 46):

Duchy, które się poczęły w Przestworze Wysokich Niebios, gdy niebo i ziemia dopiero się rozwijały (podkr. – K.O.), nazwano:

Pan Ogarniający Wszystko na Niebie, (...).

⁷ W tym miejscu mamy do czynienia z aluzją do zamieszczonego w *Kojiki* mitu o tym, jak dwa bóstwa: 伊邪那岐 *Yizanagi* (Kotański tłumaczy to imię jako *Duch Uśmierający Szlachetne Lono*) i 伊邪那美 *Yizanami* (u Kotańskiego: *Duch Wzbudzający Szlachetne Lono*), zstąpiwszy z mostu unoszącego się na niebie (天浮橋 *ama no ukihashi*) na legendarną wyspę 淤能基呂 Onogoro, połączyły się ze sobą i zaczęły rodzić wyspy japońskie. Jednak *Kojiki* nie odnotowuje żadnej z pieśni weselnych *Yizanami* i *Yizanagi*.

Za autora glos, które są późniejsze od tekstu podstawowego, uważany jest 藤原公任 Fujiwara no Kintō (966–1041), ceniony poeta i krytyk literacki okresu Heian. Pomimo że glosy nie wyszły spod pióra Ki no Tsurayukiego, uznano za stosowne przetrzymać je, ponieważ ukazują one w interesujący sposób znajomość i percepcję w okresie Heian dzieł, które weszły do kanonu literatury starojapońskiej. Fujiwara no Kintō, licząc się z niezrozumieniem pewnych fragmentów *Kanajo* przez jemu współczesnych (a trzeba pamiętać, że glosy zostały dopisane zaledwie kilkadziesiąt lat po zredagowaniu *Kokinshū*), wyjaśniał trudniejsze epizody, a w szczególności te, które odwoływały się do

istym⁸ Przestworzu Wysokich Niebios pierwszą była pieśń Shitateru hime⁹ [*Shitateru hime* była żoną *Ame wakamiko*. Jest to wiejska pieśń, która opowiada o tym, jak sylwetka młodszego brata Shitateru hime zamajaczyła w głębi doliny. Ówczesne utwory nie posiadały jeszcze formy pieśni i cechowała je nieregularna liczba sylab w wersach]¹⁰, natomiast na bogatej w rudy ziemi¹¹ za pierwszą uznaje się pieśń Susanoo no Mikoto. W czasach wszechwładnych bóstw wiersze były jeszcze bardzo proste, nie ustalono liczby sylab i chyba często trudno było zrozumieć sens utworu. Natomiast gdy nastały czasy ludzi, poczynając od pieśni Susanoo no Mikoto, układano wiersze 31-sylabowe. [*Susanoo no mikoto* był młodszym bratem *Amateru ōkami*]¹². Ów mąż, pragnąc zamieszkać z kobietą, zaczął budować swoją rezydencję w kraju Izumo. Pewnego razu zobaczył, jak na niebie unoszą się ośmiokolorowe chmury, i wtedy zaśpiewał tę oto pieśń:

Nadlatujących
chmur ośmioma wieńcami
dom mój otoczę,
jak ośmiu płotów wieńcem...
bo tu mam legać z żoną]¹³

legend spisanych w *Kojiki* i *Nihongi*. W tekście przekładu glosy ujęto w nawiasy i wyróżniono kursywą.

⁸ Oryginalne wyrażenie brzmi: 「久方の天」 *hisakata no ama*, gdzie *hisakata* jest stałym epitetem do *ama* 'niebo' (dosłownie znaczącym: wieczne, nieskończone), natomiast *ama* odnosi się do pojawiającego się w *Kiki* określenia 高天原 *takaama no hara*, które Kotański tłumaczy jako *Przestwór Wysokich Niebios*.

⁹ Ki no Tsurayuki powołuje się w tym miejscu na wiersz 7 z *Kojiki*, którego autorstwo księga przypisuje 下照姫 *Shitateru hime* (Kotański tłumaczy ten przydomek jako *Dziewoja Promieniejąca od Wewnątrz*).

¹⁰ Kojiki podaje, że brat *Shitateruhime* (u Kotańskiego: *Dziewoi Promieniejącej od Wewnątrz*), 味耜高彥根神 *Ajisukitakahikone no Kami* (Kotański: *Młodzian Potrafiący Wodzie Należycie Radlem*) był bardzo podobny do jej zmarłego męża, 天稚彦 *Ame no Wakahiko* (Kotański: *Młodziana Potrafiącego się Oderwać od Nieba*) i to podobieństwo było powodem uznania przez uczestniczących w stypie biesiadników brata dziewczyny za cudownie ożywionego zmarłego (por.: [36], s. 96–97).

Jeśli chodzi o metrum wiersza, mamy tutaj do czynienia z układem: 5 – 7 – 5 – 7 – 5 – 6 – 3 – 6 – 6 – 7 i ta nieregularność bez wątplenia wskazuje na bardzo wczesną datę powstania utworu. Określenie 'pieśń wiejska' (w oryg. *bisu uta*) należy rozumieć jako 'pieśń karczemna, gminna, prowincjonalna, właściwa pospólstwu'. Etymologię słowa *ebisu* wyprowadza się od ajnuskiego *emchiu* 'człowiek'. Ponieważ Ajnowie byli uważani za lud barbarzyński, stąd *bisu uta* to pieśni ludów barbarzyńskich, niecywilizowanych, pieśni z prowincji. Tutaj mamy też do czynienia z błędnym odczytaniem przez autora glosy oryginalnego wyrażenia z *Kojiki*: 夷振 *hinaburi* (zapisywane też czasem: 鄙振) 'pieśni, piosenki, przyspiewki z prowincji'.

¹¹ Bogata w rudy (「租金の」 *aragane no*, gdzie *aragane* 'rudy metali') to stały epitet do wyrazu 'ziemia'.

¹² Błędem Fujiwary no Kintō jest nazwanie boga Susanoo młodszym bratem bogini Amaterasu, choć Kotański stwierdza, iż pozycja bóstwa burzy była w pewnym sensie niższa od pozycji bogini słońca i boga księżycy, *Tsukuyomi-no mikoto*.

¹³ 建速須佐之男命 *Takehayasusa no o no mikoto*, w skrócie zwany *Susanoo no mikoto* (Kotański: *Szalony Porywczy Niepohamowany Mąż*), powstał z przedmuchiwania nosa bóstwa Yizanagi (por.: [36], s. 60 i n.). Jako duch burzy partnerował on bóstwu słońca, czyli bogini 天照大御神 *Amaterasu ōkami* (Kotański: *Wielki Święty Duch Świecący na Niebie*), tworząc parę głównych bohaterów I zwoju *Kojiki*. Kobieta, którą Susanoo no mikoto pojął za małżonkę, była, oczywiście, 奇稻田姫

Od tamtych czasów, ludzie kochając kwiaty, zazdroszcząc ptakom, będąc pod urokiem mgły i zachwycając się rosą¹⁴, komponowali mnóstwo różnorodnych pieśni. Z poezją jest jak z daleką podróżą, która trwa miesiącami czy latami, lecz zaczyna się zawsze od jednego kroku, albo jak z górą sięgającą ścielących się na niebie obłoków, która powstała z pyłków kurzu i błota¹⁵. Pieśń o porcie Naniwa śpiewano, by uczcić wstąpienie na tron cesarza Nintoku [Kiedy Ōsazaki no mikado przebywał w Naniwa i był już wyznaczony na następcę tronu, zarówno on, jak i Uji no waki iratsuko przez trzy lata wzajemnie ustępowali sobie władzy i nie wstępowali na tron. Pieśń tę ułożył człowiek zwany Wani, zdumiony tą sytuacją. Przez 'kwiaty' należy rozumieć z pewnością kwiaty śliwy]¹⁶, a pieśń o górze Asaka skomponowała dwórka księcia Kazuraki, starająca się rozproszyć smutki swego pana. [Kiedy księżę Kazuraki został zesłany na daleką północ, był bardzo rozgoryczony, ponieważ zdawał sobie sprawę, że zarządca prowincji pomimo wyprawienia przyjęcia na jego cześć nie traktował go należycie. Lecz pewna kobieta służąca na dworze skomponowała tę pieśń, aby go pocieszyć.]¹⁷ Te dwa wiersze są jak ojciec i matka naszej poezji. Jest to elementarz dla tych, którzy uczą się kaligrafii.

Kushinadahime (Kotański: *Dziewoja Przedziwnie Spokojna*). Ośmiokolorowe chmury są naiwną, ludową interpretacją oryginalnego wyrażenia *yakumo tatsu* – najwyraźniej autor glosy nie rozumiał już tekstu Kojiki. Oryginalny tekst wiersza brzmi następująco:

「夜久毛多都 伊豆毛夜幣賀岐 都麻基微爾 夜幣賀岐都久流 曾能夜幣賀岐衰。」

Natomiast autor glos cytuje poemat w wersji podanej przez *Nihon-shoki*, gdzie w trzecim wersie występuje fraza *tsuma gomeni* z czasownikiem przechodnim zamiast nieprzechodniego *tsuma gomini*.

¹⁴ 「花を愛で、鳥を羨み、霞をあはれび、露をかなしむ」 *Hana wo mede, tori o urayami, kasami wo awarebi, tsuyu wo kanashibu* – użyte tutaj czasowniki są prawie synonimiczne i wyrażają – tak typowy dla poetyki *Kokinshū* – zachwyt człowieka przyrodą, który staje się inspiracją do napisania wiersza.

¹⁵ Aluzja do fragmentu wiersza 白居易 Bai Juyi (772–846), jednego z najwybitniejszych poetów chińskich dynastii Tang:

「千里始足下、高山起微塵」

„Tysiąc mil podróży zaczyna się od jednego kroku

Wysoka góra powstaje z kurzu i błota” (cyt. za: [37], s. 36).

¹⁶ 大雀命 Ōsazaki no mikado (u Kotańskiego: *Dostojny Wielki Strzyżyk*), późniejszy cesarz Nintoku, był synem cesarza Ōjina – por.: [36], s. 277 i n. Jak podaje *Księga dawnych wydarzeń*, Ōsazaki no mikado wraz ze swoim bratem 宇遲能 and 紀朗子 Uji no waki iratsuko (Kotański: *Mąż Który Wszedł do Drzewa Zajętego przez Ród*) wzajemnie ustępowali sobie władzy i sytuacja ta uległa rozwiązaniu dopiero wraz ze śmiercią młodszego brata. Wtedy to dopiero przyszły cesarz Nintoku objął tron.

Wani był uczonym mnichem z koreańskiego królestwa Kudara, który przybył do Japonii, przywołując *Dialogi konfucjańskie* i tzw. „Księgę 1000 znaków”.

¹⁷ Chodzi tutaj o wiersz 3807 z 16 księgi *Man'yōshū*:

「安積香山 影副所見 山井之 浅心乎 吾念莫国」

Serce moje

jest krystalicznie czyste

jak odbicie pięknej

góry Kryształowej

w tej czystej źródlanej wodzie.

A więc mamy sześć rodzajów poezji¹⁸. To samo dotyczy także wierszy chińskich.

Pierwszym z tych rodzajów jest *pieśń obyczajowa*. Poniższą pieśń skomponowano dla cesarza Nintoku.

*Jak piękne kwiaty
kwitną w porcie Naniwa,
surowa zima
odeszła – jest już wiosna
i kwitną piękne kwiaty*¹⁹.

Drugim rodzajem jest *pieśń opisowa, opis*.

*Zafascynowany
ulotnym pięknem kwiatów –
jak bezcelowe
jest życie. Nie dostrzegam
strzały, co niesie chorobę*²⁰.

¹⁸ Tsurayuki przeprowadza w tym miejscu klasyfikację pieśni *waka*. Źródł tego rodzaju klasyfikacji należy szukać w *Wielkiej Przedmowie do Księgi Pieśni*. Przekł W. Jabłońskiego brzmi:

Dlatego też w *Księdze Pieśni* mamy sześć rodzajów. Pierwszy nazywa się *feng* – *pieśń obyczajowa*, drugi *fu* – *opis*, trzeci *pi* – *porównanie*, czwarty *xing* – *aluzja*, piąty *ya* – *pieśń dworska*, szósty *song* – *hymn*. ([1], s. 21). Geneza tej klasyfikacji przedstawia się następująco: 風 *feng*, 雅 *ya* i 頌 *song* były odrębnymi gatunkami wiersza w czasach redagowania *Księgi Pieśni*. Księga ta została podzielona na trzy części, które tak właśnie zostały nazwane. *Feng* były to pieśni obyczajowe z różnych rejonów Chin. *Ya*, czyli pieśni dworskie dzieliły się na: 大雅 *dai ya* ‘wielkie pieśni dworskie’ (o wielkich sprawach) i 小雅 *xiao ya* ‘małe pieśni dworskie’ (o sprawach błahych). Z kolei w obrębie hymnów *song* wyróżniono: 周頌 *zhou song* ‘hymny z czasów dynastii Czou’ (1122–256 p.n.e.), 魯頌 *lu song* ‘hymny z państwa Lu’ (jedno z państw chińskich z okresu „Wiosen i Jesieni”, ojczyzna Konfucjusza) i 商頌 *shang song* ‘hymny z czasów dynastii Szang’ (1766–1122 p.n.e.). Natomiast pozostałe trzy pojęcia: 賦 *fu*, 比 *bi* i 興 *xing* odnoszą się do tropów stylistycznych. Po raz pierwszy określenia te pojawiły się w starochińskim dziele 『周礼』 *zhou li* „Obrzędy z czasów Czou”, gdzie były określeniami metrum muzyki. Widać więc wyraźnie, że przedstawiona klasyfikacja jest niespójna, stawiając na równi określenia gatunków literackich z tropami stylistycznymi.

¹⁹ *Naniwadzu ni*
saku ya kono hana
fuyu gomori
ima wa haruje to
saku ya kono hana

「難波津に
咲くやこの花
冬籠り
今は春へと
咲くやこの花」

W wierszu tym widoczna jest jeszcze poetyka charakterystyczna dla utworów zamieszczonych w antologii *Man'yōshū*, gdzie przyroda została opisana obiektywnie – nie stanowi ona alegorii uczuć podmiotu lirycznego. (Odnosnie do zmiany stosunku podmiotu lirycznego do otaczającego świata, jaka zaszła w okresie pomiędzy *Man'yōshū* a *Kokinshū* por.: [2], s. 17).

Autorstwo wiersza *Naniwadzu ni* tradycyjnie przypisywane jest człowiekowi o imieniu 王仁 *Wani* (choć nie wydaje się to prawdopodobne), uczonemu imigrantowi z koreańskiego królestwa Pekdze 百濟 (jap. Kudara).

²⁰ Jako przykład Tsurayuki przytacza wiersz z antologii 『拾遺集』 *Shūishū* „Pokłosie”. *Itatsuki* to z jednej strony 病き ‘choroba’, ale też 板付き ‘krótka strzała do ćwiczeń z niewyostrożnym grotem’. Dwuznaczny jest też czasownik *iru*: 入る ‘wejść’ i 射る ‘strzelać’. Ponadto, jeśli dokonamy innego podziału na morfemy, to w wierszu tym znajdujemy ukryte nazwy trzech ptaków:

[W utworach tych rzeczy opisywane są takimi, jakie są, bez żadnych analogii. Jakie jest znaczenie tej pieśni? Trudno pojąć jej sens i należałoby przyjąć, że utwór ten powinien należeć do typu piątego – Elegancji]²¹.

Trzecim jest porównanie.

Za Tobą tęskniąc

gdy przy mnie już nie leżysz

o świcie jak ten szron

ja też za każdym razem

zniknę, stopnieję jak on²²

[W tego typu wierszach poprzez porównanie opisywane jest podobieństwo pewnej rzeczy do innych. Powyższa pieśń nie jest dobrym przykładem, być może ten wiersz byłby lepszy:

tarachine no...]²³

Czwartym rodzajem jest aluzja²⁴.

Nawet jeśli policzę

ziarenka piasku

na kamienistej plaży

nie zdołam zliczyć

jak bardzo Ciebie kocham

[W tych wierszach uczucia wyrażane są za pomocą nazw tysięcy roślin, drzew, ptaków i dzikich zwierząt. W takich pieśniach nie ma żadnych ukrytych znaczeń. Ale to samo można też powiedzieć o pierwszym z rodzajów – pieśni obyczajowej. Widocznie musi istnieć pomiędzy nimi jakaś subtelna różnica stylu. Poniższy przykład wydaje się bardziej odpowiedni:

saku hana ni

omoitsuku mi no

ajikinasasa

mi ni itatsuki-no

iru mo shirazute. いるもしらずて]

「咲く花に

思ひつく身の

あじきなさ

身にいたづきの

鶺鴒 tsugumi 'drozd'

あじ *aji* 'pewien gatunek kaczki'

田鶴 *tadzu* 'rodzaj żurawia'

²¹ Klasyfikacja środków wyrazu i gatunków literackich, przedstawiona przez Ki no Tsurayukiego, była nieostra i niespójna, co spowodowało, że nawet współcześni mu literaci nie rozumieli w pełni jego wywodu.

²² *Kimi ni kesa*

ashita no shimo no

okite inaba

koishiki goto ni

kie ya wataran

「君にけさ

あしたの霜の

おきていなば

恋ひしきごとに

消えやわたらん」

Wiersz o bardzo misternie dobranych tropach stylistycznych. Czasownik *oku* był dwuznaczny: 置く (o mgłę, szronie, rosie) 'osiadać, leżeć' i 起く 'wstać' (tutaj: *okite inu* 'wstać i wyjść' – od kochanki). Natomiast forma *kie* pochodzi od czasownika 消ゆ *kiyu* i znaczyła 'zniknąć', ale także 'stopnieć' – co było kolejnym nawiązaniem do szronu.

²³ Jest to wiersz 2991 z 12 księgi *Man'yōshū*.

²⁴ Poniższy przykład nawiązuje w pewnym stopniu do wiersza 1085 z *Kokinshū*.

Waga koi wa

yomu tomo tsukiji

ariso umi no

hama no malago wa

yomitsukusu tomo.

「わが恋ひは

よむとも盡きじ

ありそ海の

濱の真砂は

よみつくととも」

suma no ama mo...]²⁵

Piątym jest *pieśń dworska*²⁶.

*Gdybyż to był świat
bez kłamstw, bez żartów i drwin
jak wielką radość
sprawiałyby mi Twoje
miłosne obietnice*

[*Wiersze te opiewają harmonię i prawidłowość świata. Ale powyższy wiersz jest źle dobrany pod względem sensu. Raczej należałoby zaliczyć ten utwór do gatunku „tomeuta”.* Następujący przykład byłby bardziej odpowiedni:

yama zakura...]²⁷

Wreszcie szóstym rodzajem jest *hymn*²⁸.

*Ten pałac właśnie
tak bogaty jak listki
koniczyny*²⁹. Ach!
*ma skrzydła trzy lub cztery
takim go zbudowano.*

[*Za pomocą tych pieśni ludzie, sławiąc świat, oddają cześć bóstwom. Ale tego wiersza raczej nie zaliczylibyśmy do iwaiuta – chyba lepszym przykładem byłby następujący utwór:*

kasuga no ni...

*Podsumowując, trudno raczej mówić o sześciu zupełnie różnych zasadach kompozycji poezji.]*³⁰

²⁵ Odniesienie do wiersza nieznanego autora, zamieszczonego w antologii *Kokinshū* w księdze XIV pod numerem 708.

²⁶ Wiersz nieznanego autora, zamieszczony pod numerem 712 w antologii *Kokinshū*.

<i>Itsuwari no</i>	「偽の
<i>naki yo nariseba</i>	なき世なりせば
<i>ika bakari</i>	いかばかり
<i>hito no koto no ha</i>	人の言の葉
<i>ureshikaramashi.</i>	うれしからまし」

²⁷ Jest to wiersz autorstwa Taira no Kanemori, zamieszczony pod numerem 104 w antologii 『続古今集』 *Shoku kokinshū*. Interpretacja pojęcia *tomeuta* jest niejasna. Ichijō Kanera w swojej pracy pt. *Kokinshū dōmōshō* sugeruje, że termin ten należy rozumieć jako ‘pieśń-poszukiwanie’.

²⁸ Jako przykład Tsurayuki cytuje utwór z gatunku 催馬楽 *saibara* (dosł. ‘pieśni poganiaczy koni’).

<i>Kono tono wa</i>	「この殿は
<i>mube mo tomikeri</i>	むべも富みけり
<i>sakikusa no</i>	さき草の
<i>mitsuba yotsuba ni</i>	三つば四つばに
<i>tono zukuriseri.</i>	殿造りせり」

²⁹ Oryg.: 三枝 *sakikusa* to ogólna nazwa (prawdopodobnie paru gatunków) roślin, które cechowało to, że gałązki wyrastały po trzy z jednego miejsca. *Sakikusa* symbolizowała szczęście, dobry znak na przyszłość, stąd też propozycja oddania tej metafory w języku polskim za pomocą koniczyny.

³⁰ *Kasuga no ni...* jest 357. wierszem z antologii *Kokinshū*.

Ponieważ obecnie ludzie przywiązują wagę tylko do blichtru i zewnętrznej formy, pojawiły się wiersze bezwartościowe, które wkrótce przemina³¹. Poezja japońska została ukryta w komnatach kochanków, nieznana innym jak kłody drzewa gnijące w ziemi³², i dawno już przestano ją publicznie zdobić srebrzystymi kłosami miskantusa³³. Jak mogło do czegoś takiego dojść?! Wspomnijmy na początki pieśni – władcy w poprzednich epokach rozkazali ludziom ze swojej świty, aby komponowali wiersze zainspirowani pięknem kwiatów w wiosenny poranek czy też księżycą w jesienną noc. Czasami poeta błądził po nieznanach okolicach w pogoni za pięknem kwiatów³⁴, czasami zagłębiał się w nieprzeniknioną ciemność, by pisać o księżycu. Władcy zaś oddzielali wiersze piękne od miernych.

Także i wtedy, gdy poeta³⁵:
*czuł się jak małeńki kamyk*³⁶,
*upraszał łaski swego władcy, przyrównując go do góry Tsukuba*³⁷;
*każda cząstka jego ciała cieszyła się, radość przepętniała jego serce*³⁸;
*kochał kobietę miłością, płonącą jak dymiący szczyt Fuji*³⁹;

Bardzo istotne stwierdzenie Fujiwary no Kintō, podsumowujące normatywną część manifestu poetyckiego Ki no Tsurayukiego jest jednym z pierwszych świadectw percepcji kategorii *rikugi* w literaturoznawstwie japońskim.

³¹ Ki no Tsurayuki krytykuje poezję komponowaną w czasach mu współczesnych i określa ją epitetem *ada naru uta* 徒なる歌 ‘pieśni ulotne, przemijające’. Trzeba pamiętać, że *Kanajo* pełniło funkcję manifestu poetyckiego, głosząc z jednej strony schyłkowość starej poetyki i twórczości w języku chińskim, z drugiej strony będąc apoteozą nowej poetyki – poetyki *Kokinshū*, zbioru pieśni „wiecznie żywych jak igły sosny”.

³² Poezja jest według Tsurayukiego ukryta w komnatach kochanków 「色ごのみの家に」 *irogonomi no ie ni*, ponieważ w jego czasach wiersze japońskie *waka* używane były prawie wyłącznie jako niezbędny dodatek do listów miłosnych, natomiast przede wszystkim poezję tworzone w języku chińskim. 「埋もれ木の」 *Mumoregi no* ‘jak pnie drzew zakopane w ziemi’ było metaforą czegoś pozostającego w ukryciu, w zapomnieniu.

³³ 薄 *Susuki*, czyli miskantus japoński *Miscanthus sinensis*, jest ozdobną trawą parkową, pochodząca z Chin i Japonii, która osiąga wysokość do 2,5 m. Uprawiana jest dla ozdobnych wiech złożonych z długich, cienkich, srebrzysto owłosionych kłosów.

Kolejna metafora: poezja japońska *zdebiona* [srebrzystymi] *kłosami miskantusa* to w oryginale 「花薄、穂に出だす」 *hana susuki ho ni idasu*. Ten trop stylistyczny oparty jest na grze słów: *ho ni idasu* 穂に出だす znaczący ‘zakwitać’ (o kłosach traw; tutaj: zakwitać jak miskantus), ale też ‘być pokazywanym szerszej publiczności’, co oczywiście odnosi się do poezji.

³⁴ W oryg.: 「花をそふとて、頼り無き所に惑ひ」 *hana o sou tote tayori naki tokoro ni madoi*, gdzie *sou* uważa się za pomyłkę kopisty – według krytyków w tym kontekście powinno być 花を恋ふとて *hana o kou tote* ‘kochając kwiaty’.

³⁵ Tsurayuki odwołuje się poniżej do najbardziej znanych wierszy (większość z nich została zamieszczona w *Kokinshū*), pokazując, jakie uczucia w sercu poety prowadzą do powstania wiersza.

³⁶ 「細れ石にたとへ」 *Szare ishi ni tatoe* ‘porównując do małego kamyczka’. Por. też wiersz 343 z *Kokinshū*.

³⁷ Por. wiersze: 966, 1095 i 1096 z *Kokinshū*. Por. metaforę dobroci władcy w końcowej inwokacji do cesarza – w cieniu Jego dobroci łatwiej wypocząć, niż u podstawy góry *Tsukuba* (dosł. ‘cień Jego dobroci jest *gęstszy*’, czyli daje lepszą ochłodę).

³⁸ Por. wiersz 865 z *Kokinshū*.

³⁹ Por. wiersze: 534 i 1028 z *Kokinshū*.

wspominał przyjaciół słysząc cykanie świerszcza⁴⁰;
 przypominał sobie, jak sosny z Takasago i Suminoe rosły razem z nim⁴¹;
 przywoływał minione dni Męskiej Góry⁴²;
 i narzekał nad ulotnością piękna „dziewczęcych” kwiatów⁴³ –
 właśnie wtedy poezja kołało jego serce.

A także w takich chwilach, kiedy:

widział opadające kwiaty w wiosenny poranek, czy też w jesienny wieczór słuchał jak lecą liście z drzew, albo też wzdychał ze smutkiem widząc w zwierciadle, jak z roku na rok zmarszczek mu przybywa i szron pokrywa jego głowę⁴⁴;

zadziwiała go ulotność życia, gdy obserwował rosę na trawie lub pianę na wodzie⁴⁵;

gdy ten, który wczoraj cieszył się popularnością, utracił dziś swoje wpływy⁴⁶;

i upadł tak nisko, że odeszła od niego ta, którą kochał⁴⁷;

mógł już tylko przywoływać widok fal w Matsuyama⁴⁸;

i czerpać wodę ze źródła na łąkach⁴⁹;

wpatrywał się w listki lespedehy⁵⁰;

liczył ile razy bekas czyści sobie piórka o świcie⁵¹;

wyplakiwał swoje żale liczne jak kolanka czarnego bambusa⁵²;

⁴⁰ Por. wiersze 200–203 z 松虫 *Kokinshū*. *Matu mushi* (obecna nazwa: 鈴虫 *suzy mushi*) jest pewnym gatunkiem świerszcza.

⁴¹ *Kokinshū*, wiersze: 905, 906 i 909. 相生 *hio* oznacza ‘wzrastać razem’.

⁴² 「男山の昔を思いひ出でて」 *Otoko yama no mukashi o omoi idete*, gdzie *otoko yama* ‘Góra Mężczyzny’ jest metaforą ulotności życia ludzkiego w zestawieniu z wiecznym trwaniem góry. Por. wiersz 889 z *Kokinshū*.

⁴³ Aluzja do wiersza Sōjō Henjō, zamieszczonego w *Kokinshū* pod numerem 1016. W oryginale 「女郎花の一時をくねる」 *ominaeshi no hitotoki o kuneru*. 女郎花 *Ominaeshi*, czyli *Patrinia scobiosifolia* z rodziny *Valerianaceae*, jest kilkuletnią rośliną zielną, porastającą zbocza wzgórz (wys. 0,60–1 m), która w lecie kwitnie małymi, żółtymi kwiatami. W poezji *waka* kwiaty *ominaeshi* były symbolem kobiety, kobiecej urody.

⁴⁴ Wiersz 460 z *Kokinshū*. W oryg. dosł. 「年毎に鏡の影に見ゆる、雪と波とを嘆き」 *Toski goto ni kagami no kage ni miyuru yuki to nami to wo nageki*, gdzie 雪 *yuki* ‘śnieg’ symbolizuje siwiźnię, a 波 *nami* ‘fale’ – zmarszczki na twarzy.

⁴⁵ Por. wiersze 827 i 860 z *Kokinshū*.

⁴⁶ W oryg.: 「昨日は栄えおごりて、時をうしなひ」 *kinō wa sakae ogorite toki o ushinai*, gdzie idiom 時をうしなひ *toki o ushinau* oznaczał ‘przegapić okazję, nie podejmując odpowiedniej decyzji w danym momencie i w związku z tym stracić wpływy, władzę itp.’. Por. wiersz 888 z *Kokinshū*.

⁴⁷ Oryg.: 「世に詫び、親しかりしも疎くなり」 *yo ni wabi shitashikarishi mo utokunari*, gdzie idiom 世に詫ぶ *yo ni wabu* oznaczał ‘upaść nisko; zejść na psy; wieść nędzne życie’.

⁴⁸ Fale obmywające Sue no Matsuyama (położenie geograficzne niejasne) były częstą alegorią niespełnionych czy wręcz nierealnych marzeń, nadziei. Obraz ten symbolizował także niewiernego kochanka. Por. wiersz 1093 z *Kokinshū*.

⁴⁹ Por. wiersz 887 z *Kokinshū*.

⁵⁰ Por. *Kokinshū*, wiersz 220.

⁵¹ Por. wiersz 761 z *Kokinshū*. Oryg.: 「あか月の、鴨の羽掻きを数へ」 *akatsuki no shigi no hanegaki o kazo*.

⁵² Por. wiersz 958 z *Kokinshū*. Mamy tutaj do czynienia z kolejną metaforą opartą na grze słów: *kuretake no ukifushi* 「呉竹の憂き節」, gdzie *ukifushi* znaczy ‘smutek, przygnębienie’, natomiast samo *fushi* oznacza także ‘węzły bambusa’.

*na wspomnienie rzeki Yoshino żał mu było doczesnego świata⁵³;
i gdy słyszał, że nad Fuji nie unosi się już dym⁵⁴;
i że most Nagara został odbudowany⁵⁵ –*

właśnie w takich chwilach nic tak nie koło ludzkiego serca, jak poezja japońska⁵⁶.

Poezja ta, przekazywana od najdawniejszych czasów, szczególnie popularna zaczęła być w okresie Nara. Wówczas miłościwie nam panujący cesarz musiał rozumieć sens pieśni. Wtedy to właśnie żył patron poezji japońskiej, Kakinomoto no Hitomaro – posiadacz trzeciej rangi dworskiej⁵⁷. Były to czasy, gdy władca i jego poddani myśleli i odczuwali tak samo⁵⁸. Oto dla cesarza Heizei w jesienny wieczór rzeka Tatsuta mieniła się brokatem czerwono-złotych liści⁵⁹. Natomiast Hitomaro zdawało się w wiosenny poranek, że wzgórze Yoshino toną w chmurach kwiatów wiśni⁶⁰. Był też człowiek zwany Yamabe no Akahito. To był wspaniały poeta, a jego wiersze są olśniewające⁶¹. Nie sposób żadnemu z nich przyznać zwycięstwa – ani Hitomaro, ani Akahito. [*Oto pieśń cesarza Heizei z Nary*⁶²:

Tatsuta gawa...

Pieśń Kakinomoto no Hitomaro⁶³:

Ume no hana...

Utwór anonimowy⁶⁴:

Honobono to...

A oto pieśń Akahito⁶⁵:

Haru no no ni...

I wreszcie utwór anonimowego poety⁶⁶:

⁵³ Por. wiersz 828 z *Kokinshū*.

⁵⁴ Por. wiersze 534 i 1028 z *Kokinshū*. W epoce Heian chętnie układano wiersze o dymach nad górą Fuji, choć w tamtych czasach wulkan nie wykazywał aktywności.

⁵⁵ Por. wiersze 826, 890 i 1051 z *Kokinshū*. Most Nagara znajduje się obecnie w Ōsace, jednakże nie jest znana jego lokalizacja w epoce Heian.

⁵⁶ W tym sformułowaniu Tsurayukiego można dopatrywać się zaczątków koncepcji sztuki jako *katharsis* na gruncie japońskim.

⁵⁷ Błąd rzeczowy Tsurayukiego – Kakinomoto no Hitomaro był niskiego pochodzenia – uważa się, że poniżej szóstej rangi dworskiej, i nigdy nie mógłby awansować tak wysoko.

⁵⁸ W oryginale: 「君も人も、身を合わせたり」 *kimi mo hito mo mi o awaseteari*, dosł. 'władca i ludzie stanowili jedno'.

⁵⁹ Por. glosa poniżej i wiersz 283 z *Kokinshū*. Wiersz *Tatsuta gawa* przypisywany jest 'cesarzowi Nara' *Nara mikado* – prawdopodobnie chodzi o cesarza Heizei (lata panowania 806–809). Podobną notę na temat autorstwa znajdujemy w *Yamato monogatari*.

⁶⁰ W czasach Kakinomoto no Hitomaro najprawdopodobniej jeszcze na wzgórzach Yoshino nie kwitły wiśnie – w każdym razie dwa najstarsze poematy o wiśniach kwitnących na wzgórzach Yoshino to wiersze 60 i 588 z *Kokinshū*, lecz ich autorami byli odpowiednio Ki no Tomonori i Ki no Tsurayuki.

⁶¹ 妙なり *Tae nari* 'czarujący, olśniewający, cudowny'.

⁶² Wiersz 283 z V księgi *Kokinshū*.

⁶³ Wiersz 334 z VI księgi *Kokinshū*.

⁶⁴ Wiersz 409 z IX księgi *Kokinshū*.

⁶⁵ Wiersz 1424 z VIII księgi *Man'yōshū*.

⁶⁶ Wiersz 919 z VI księgi *Man'yōshū*.

Waka no ura ni...] Po nich⁶⁷ było też wielu wybitnych twórców – całe pokolenia liczne jak segmenty czarnego bambusa⁶⁸ następowały po sobie w nierozdziel- nym ciągu jak nitki splecione w sznur⁶⁹. Natomiast jeszcze wcześniejsze wiersze zostały zebrane w antologii zwanej *Man'yōshū*⁷⁰.

Jednakże później⁷¹ pozostali już tylko nieliczni, którzy znali przeszłość i ro- zumieli sens poezji. W dodatku jedni pojmowali ją lepiej, inni gorzej. Od tamtych czasów upłynęło ponad sto lat i panowało dziesięciu cesarzy. Tym bardziej teraz niewielu jest ludzi znających minione wydarzenia i rozumiejących pieśni. Nie będę pisał o tych, którzy piastują wysokie stanowiska, bo mógłbym kogoś urazić. Spośród osób bardziej nam współczesnych, których imiona jeszcze nie zatarły się w naszej pamięci, wymienić należy Sōjō Henjō. Styl jego wierszy jest dobry, ale mało w nich prawdy. Jego poezja jest jak, powiedzmy, obraz pięknej kobiety, który na próżno porusza serce mężczyzny⁷². [*Oto wiersze Sōjō Henjō:*

*Asamidori..*⁷³

*Hachisuba no...*⁷⁴

*I wiersz skomponowany po upadku z konia na łakach w Saga*⁷⁵:

Na ni medete...]

⁶⁷ 「この人々をきて」 *Kono hitobito o okite* – oczywiście *kono hitobito* odnosi się tutaj do Kakinomoto no Hitomaro, Yamabe no Akahito i współczesnych im poetów.

⁶⁸ 「呉竹の世々に聞こえ」 *Kuretake no yoyo ni kikoe* – mamy tutaj do czynienia z grą słów: 節 *yo* oznacza segmenty (bambusa, trawy, trzciny), natomiast homofoniczne słowo 世 *yo* – generację, pokolenie, świat.

⁶⁹ Jedną z trudniejszych do oddania w języku polskim metafor. 「片糸の、よりよりに」 *Ka- raito no yoriyori ni*, gdzie wyrażenie *kataito* 'pojedyncza nitka' funkcjonowało w *bungo* jako *makura- kotoba* do takich słów, jak: *yoru* 'splatać, spleść nitki', *kuru* 'przyjść, przybyć', *au* 'spotkać się'. Tutaj *karaito* no jest metaforą do pierwszego członu *yori* (parafraza wyrażenia: 糸を繕る *ito o yoru* 'skre- cać, spleść nitki'), ale jednocześnie *yoriyori-ni* jest samodzielnym przysłówkiem o znaczeniu 'od czasu do czasu'.

⁷⁰ Oczywiście błąd rzeczowy Ki no Tsurayukiego, dobrze obrazujący wiedzę o historii literatury japońskiej, jaką dysponowano w okresie Heian. To właśnie utwory Hitomaro, Yamabe no Akahito i współczesnych im poetów zostały zebrane w *Man'yōshū*.

⁷¹ Po epoce *Man'yōshū*.

⁷² W tym miejscu Tsurayuki dokonuje oceny twórczości tzw. Sześciu Mistrzów Poezji 六歌仙. *rokkasen*

Mało w nich autentyzmu (「真少し」) *makoto sukunashi* – ta ocena odnosiła się do podstawowej kategorii estetycznej epoki *Man'yōshū*, gdzie kryterium prawdziwości przeżyć podmiotu lirycznego była ich zgodność z odczuciami autora wiersza. Na temat Sōjō Henjō czytamy w *Manajo*, że jego poezja jest 「然其詞華而少実」 *kwiecista, lecz mało w niej treści* (dosł. mało owoców – K.O.). [Nale- ży pamiętać, że określenie *kwiecista* miało znaczenie pejoratywne w chińskiej krytyce literackiej, gdzie 華 'kwiat' symbolizował ekspresję, środki wyrazu utworu poetyckiego, w przeciwieństwie do 実 'owoc', który oznaczał sens wiersza.] Dlatego też Ki no Yoshimochi we wcześniejszym fragmencie *Manajo* pisze: „wszystkie owoce opadły i tylko kwiaty kwitły” ([38], s. 337), krytykując tym samym poezję pisaną przed zredagowaniem *Kokinshū*. Por. też: [37], s. 382–383.

⁷³ Wiersz 27 z I księgi *Kokinshū*.

⁷⁴ Wiersz 165 z III księgi *Kokinshū*.

⁷⁵ Wiersz 226 z IV księgi *Kokinshū*. W antologii wiersz ten występuje bez tytułu, natomiast dopi- sek 「さが野にて、馬よりおちてよめる」 ...*sagano-nite muma-yori ochite yomeru* został naj- prawdopodobnie przepisany z antologii 『遍昭集』 *Henjō-shū* „Zbiór wierszy Sōjō Henjō”.

W wierszach Ariwara no Narihira mamy zbyt dużo uczuć, a za mało treści. Są one podobne do zaszuszonych kwiatów, których kolory dawno wyblakły, ale wspomnienie zapachu pozostało⁷⁶. [*Tsuki ya aranu...*]⁷⁷

*Okata wa...*⁷⁸

Nenuru yo no...]⁷⁹

Fun'ya no Yasuhide posługuje się sprawnie językiem, ale z mistrzostwem słowa nie idzie w parze głęboka treść wierszy. Poezja jego podobna jest do drobnego sprzedawcy ubranego w drogocenne szaty⁸⁰. [*Fuku kara ni...*]⁸¹

A oto wiersz ułożony z okazji rocznicy śmierci cesarza Fukakusa:

Kusa fukaki...]⁸²

Mnich Kisen z góry Uji pisze mętnie i jego wiersze nie są jasne od początku do końca. Czytanie jego poezji podobne jest do podziwiania jesiennego księżyca zasłoniętego przez chmury o świcie⁸³. [*Waga io wa...*]⁸⁴ Jednak ponieważ słyszałem tylko o kilku wierszach skomponowanych przez niego, trudno mi ocenić to do końca.

Ono no Komachi jest współczesną księżniczką Sotōri⁸⁵. Jej poezja jest wzruszająca, ale słaba. Przypomina piękną dziewczynę złożoną chorobą. Lecz to pewnie dlatego, że wiersze pisane przez kobiety zazwyczaj są słabe. [*Omoitsutsu...*]⁸⁶

*Iro miede...*⁸⁷

*Wabinureba...*⁸⁸

*A oto wiersz autorstwa Sotōri hime*⁸⁹.

Waga seko ga...]

⁷⁶ Yoshimochi pisze o Narihira: „W poezji Młodszego Radcy Ariwary mamy do czynienia z przerostem uczuć przy niedostatku środków wyrazu. Podobne jest to do wyschniętych kwiatów, które choć już wyblakły, to jednak jeszcze słodko pachną”.

⁷⁷ *Kokinshū*, księga XV, wiersz 747.

⁷⁸ Wiersz 879 z XVII księgi *Kokinshū*.

⁷⁹ Wiersz 644 z XIII księgi *Kokinshū*.

⁸⁰ W *Manajo* znajdujemy jeszcze ostrzejszą krytykę Fun'ya no Yasuhide: „Bunrin (Fun'ya) jest biegły w komponowaniu poematów na zadany temat, lecz ich forma bliska jest prostactwu. Podobnie jak domokrążca ubrany w eleganckie szaty” – por.: [37], s. 383.

⁸¹ Wiersz 249 z IV księgi *Kokinshū*.

⁸² Wiersz 846 z XVI księgi *Kokinshū*.

⁸³ Por. opinię Yoshimochiego w *Manajo*: „Jeśli chodzi o poezję mnicha buddyjskiego Kisen z góry Uji, to język jest piękny i kwiecisty, ale ogólny sens jego utworów jest mglisty” – por.: [37], s. 383.

⁸⁴ Wiersz 983 z XVIII księgi *Kokinshū*.

⁸⁵ Księżniczka Sotōri była kochanką cesarza Ingyō. *Nihon shoki* podaje, że jej uroda, piękno były tak czarujące, że widać to było przez szaty i stąd współcześni nadali jej przydomek *Sotōri iratsume* 衣通朗姫 ‘dziewczyna promieniejąca, czarująca (urodą) przez szaty’. Por. w *Manajo*: „Poezja Ono no Komachi jest w stylu starożytnej księżniczki Sotōri, jest ona uwodzicielska, lecz beznamietna” (por.: [37], s. 339).

⁸⁶ Wiersz 552 z XII księgi *Kokinshū*.

⁸⁷ Wiersz 797 z XV księgi *Kokinshū*.

⁸⁸ Wiersz 938 z XVIII księgi *Kokinshū*.

⁸⁹ Wiersz ten został zamieszczony pod numerem 1110 w antologii *Kokinshū*. Redaktorzy *Kokinshū* przypisali autorstwo pieśni legendarnej księżniczce Sotōri, jednak takiego utworu nie odnotowuje *Kojiki*.

Ōtomo no Kuronushi pisze paskudnie. Jego wiersze podobne są wręcz do drwała z wiązką chrustu na grzbiecie, który odpoczął w cieniu kwiatów śliwy⁹⁰. [*Omoi idete...*]⁹¹

Kagami yama...]⁹²

Wielu jest jeszcze takich, których imiona są powszechnie znane. Są oni tak liczni jak liście drzew w gęstym lesie i pojawiają się wszędzie jak bluszcz płożący się na skraju pól. Uważają, że tworzą pieśni, jednak nie mają pojęcia o istocie poezji.

Tak więc dziewięć razy zmieniły się już pory roku od czasu, gdy miłościwie panujący nam Cesarz wstąpił na tron. Wszechobecna Jego łaska jak fale morza opływa osiem naszych wysp⁹³, a w cieniu Jego dobroci łatwiej odpocząć niż u podstawy góry Tsukuba. W wolnych chwilach, odrywając się od tysięcy spraw państwowych, Jego Wysokość niczego nie lekceważy, a ponadto nie zapomina o przeszłości. Chcąc przypomnieć minione wydarzenia i przekazać je przyszłym pokoleniom w 18 dniu 4 miesiąca 5 roku ery Engi⁹⁴, Jego Wysokość raczył rozkazać, aby Ki no Tomonori, Starszy Sekretarz w Resorcie Urzędów Centralnych⁹⁵, Ki no Tsurayuki, Kustosz Wydziału Dokumentów⁹⁶, Ōshikōchi no Mitsune, Pierwszy Młodszy Inspektor w Prowincji Kai⁹⁷ i Mibu no Tadamine, funkcjonariusz Gwardii Pałacowej⁹⁸ spisali własne pieśni, a także te, które nie znalazły się w *Man'yōshū*⁹⁹. Jego Wysokość znajdzie tutaj wiersze o czterech porach roku, poczynając od pieśni o przyozdabianiu włosów kwiatami śliwy poprzez słuchanie słowika i rozrzucanie jesiennych liści aż do utworów o podziwianiu śniegu w zimie¹⁰⁰. Ponadto jest tu wybór życzeń „stu lat” dla władcy i wierszy jubile-

⁹⁰ Por. *Manajo*: „Poezja Ōtomo no Kuronushi kontynuuje tradycję słynnego Sarumaru. Wiele jego poematów wznosi się ponad sprawy przyziemne, lecz ich formę cechuje wyjątkowy prowincjonalizm. To tak, jakby wieśniak odpoczął w cieniu kwiatów”.

⁹¹ Wiersz 735 z XIV księgi *Kokinshū*.

⁹² Wiersz 899 z XVII księgi *Kokinshū*.

⁹³ Aluzja do legendy z *Kiki* o formowaniu kraju przez bóstwa Yizanagi i Yizanami – por.: [36], s. 215: 「故、因此八嶋先所生、謂大八嶋国。」. Przekład Kotańskiego:

„A jako że te osiem wysp zrodziły najpierw,
nazywa się je razem Wielką Krainą Ośmiu Wysp” (podkr. – K.O.).

W *Manajo* w tym kontekście pojawia się Kraj Wązek 秋津洲 *akidzu shima*:

「仁流秋津洲之外」, (...) Twoja łaska, Panie wypełniła Kraj Obfitych Zbiorów po brzegi”. *Akidzu shima* tłumaczy się też czasami jako Kraj (Obfitych) Zbiorów (por.: [37], s. 341).

⁹⁴ 5 rok ery Engi to oczywiście 905.

⁹⁵ 大内記 *Dainaiiki* – urzędnik VI rangi w Resorcie Urzędów Centralnych.

⁹⁶ 御書の所の預 *Gosho no tokoro no azukari* – Kustosz Biblioteki Cesarskiej. Urząd odpowiadający VI randze dworskiej.

⁹⁷ 前の甲斐のさう官 *Saki no kai no sōkan* – Urząd prowincjonalny odpowiadający VIII randze dworskiej.

⁹⁸ 右衛門の府生 *Uemon-no fusei*.

⁹⁹ W rzeczywistości w *Kokinshū* pojawia się kilka wierszy, mających odpowiedniki w *Man'yōshū*, jednakże bez podania autora i tytułu. Należy sądzić, że pieśni te cieszyły się ogromną popularnością, lecz w czasach Ki no Tsurayukiego mało kto już potrafił określić ich autorstwo (prawdopodobnie znane były już tylko w przekazie ustnym).

¹⁰⁰ Symboliczne nawiązanie do wierszy o porach roku. Pierwsze sześć rozdziałów *Kokinshū* zawiera waka zaszeregowane tematycznie jako utwory o czterech porach roku.

uszowych z gratulacjami dla innych ludzi¹⁰¹, pieśni o miłości i tęsknocie do żony podczas podziwiania jesiennych krzewów lespedezy i letniej trawy¹⁰², pieśni pożegnalnych i mających uprosić łaski w podróży, śpiewanych podczas ofiary składanej na Wzgórzu Spotkań¹⁰³ i różnych innych, których nie dało się pogrupować według pór roku¹⁰⁴. W sumie jest tych wierszy tysiąc, w dwudziestu rozdziałach, a zbiór nosi tytuł *Kokinwakashū*. Zebrane tutaj utwory będą trwać niezmiennie jak źródło wytryskujące u podnóża góry¹⁰⁵ i są tak liczne jak ziarenka piasku na plaży¹⁰⁶. Nie usłyszymy już skarg, że pieśni wpadły na zdradliwe mielizny rzeki Asuka¹⁰⁷, lecz wiersze te będą cieszyć nas dopóty, dopóki mały kamyczek nie stanie się wielkim głazem¹⁰⁸.

¹⁰¹ 「鶴亀につけて、君を思ひ」 *Tsurukame ni tsukete kimi o omoi*, gdzie wyrażenie 鶴亀 *tsurukame* 'żuraw i żółw' było odpowiednikiem polskiego „sto lat!” (zwierzęta te symbolizowały długowieczność). Chodzi tutaj, oczywiście, o dziewiąty rozdział *Kokinshū*, zatytułowany *ga-no uta*, czyli pieśni śpiewane z okazji urodzin władcy (zazwyczaj 50. lub 70. – por.: [37], s. 169 i n.). W rozdziale tym redaktorzy antologii zamieścili 22 tego typu utwory, przy czym zwrot *tsurukame* pojawia się tylko w jednym z nich.

¹⁰² 「秋萩夏草を見て、妻を恋ひ」 *Akihagi natsugusa o mite suma o koi*. Starojapoński czasownik 恋ふ *kou* posiadał dwa znaczenia: 'kochać' i 'tęsknić'.

萩 *Hagi* to krzew z rodziny Motylkowatych *Lespedeza bicolor* dziko rosnący na zboczach gór, a także hodowany dla ozdoby w ogrodach.

¹⁰³ 「逢坂山にいたりて、手向けを祈り」 *Ōsaka yama ni itarite tamuje o inori*. Słowo 手向け *tamuke* oznaczało ofiarę składaną bóstwom, aby uprosić potrzebne łaski, jak również przyjęcie pożegnalne przed wyruszeniem w daleką podróż. Natomiast *ōsaka yama* to to wzgórze w pobliżu miasta Ōtsu w obecnej prefekturze Shiga (w Heian była to prowincja Ōmi). W pobliżu wzgórza Ōsaka znajdował się ostatni punkt graniczny na trakcie Tōkaidō, prowadzącym do Kyōto – *Ōsaka no seki*. Ponadto *ōsaka* funkcjonowało jako *makura kotoba*, symbolizując rychłe spotkanie kochanków (stąd propozycja przekładu jako Wzgórze Spotkań).

Tsurayuki, posługując się pięknym poetyckim językiem, nazywa w ten sposób rozdziały 8 i 9 *Kokinshū*: pieśni o rozłące 離別歌 *ribetsuka* i prośby o pomyślność w podróży 羈旅歌 *kiryoka*.

¹⁰⁴ Owe pozostałe utwory pogrupowane zostały w księgach:

XVI – 哀傷歌 *aishōka* 'pieśni żałobne',

XVII–XVIII – 雑歌 *zōka* 'pieśni różne',

XIX – 雑体 *zattai* 'pieśni różnych gatunków' (雑体詞 *zattaishi* był to odrębny gatunek literacki w poezji chińskiej)

i wreszcie XX – 大歌所御歌.

¹⁰⁵ 「山下水の」 *Yama shita mizu no* 'jak woda u podnóża góry' funkcjonuje w tym miejscu jako *jo kotoba* (frazja poprzedzająca) w stosunku do 絶えず *taezu* 'niezmiennie'.

¹⁰⁶ 「浜の真砂の」 *Hama no mabago no* 'jak ziarenka piasku na plaży' jest *jo otoba* do 数多く *kazu ōku* 'licznie, wiele'.

¹⁰⁷ Rzeka Asuka słynęła z niebezpiecznych mielizn i wirów, co stało się tematem zamieszczonych w *Kokinshū* wierszy: 687 (rozdział XIV) oraz 933 i 990 (rozdział XVIII). Tutaj wyrażenie 'wpaść na mielizny rzeki Asuka' 「飛鳥川の瀬になる」 *suka gawa no se ni naru* jest idiomem, który symbolizuje upadek poezji, odejście jej w zapomnienie.

¹⁰⁸ Wyrażenie 「細れ石の巖となる」 *szare ishi no iwao to naru* symbolizuje wieczność, czyli wiersze z *Kokinshū* miały radować serca ludzkie na wieki. W antologii powyższy zwrot pojawia się w wierszu 343 z rozdziału zawierającego pieśni jubileuszowe (*ga no uta*) – warto wiedzieć, że parafraza tego wiersza jest obecnie hymnem narodowym Japonii *Kimi ga yo*.

Tak więc poematy zebrane przez Twoje wierne sługi¹⁰⁹ nie pachną świeżością wiosennych kwiatów¹¹⁰, lecz ich martwa już sława ciągnie się jak długa jesienna noc¹¹¹. Z jednej strony obawiamy się opinii słuchaczy, z drugiej wstyd nam trochę przed znawcami poezji. Jednak odchodząc i przychodząc jak ścielące się po niebie chmury¹¹², kładąc się spać i wstając jak ryczący jelen¹¹³, cieszymy się, że Tsurayuki i my wszyscy urodziliśmy się w tej epoce i że żyjemy wszyscy razem właśnie w tych czasach. Chociaż Hitomaro już nie ma wśród nas, to przecież jego wiersze ciągle są dla nas żywe¹¹⁴. Nawet jeśli nasza epoka odejdzie, wszystko przeminie, a po radościach nadejdą smutki, to przecież poezja pozostanie¹¹⁵. Trwała jak młode witki wierzbowe, wiecznie żywa jak igły sosny, przekazywana będzie z pokolenia na pokolenie przez długie – jak bluszcz Teiki – wieki¹¹⁶ i pozostanie wśród

¹⁰⁹ Słowa 「それまくらことば」 *sore makura kotoba* są prawdopodobnie błędem kopisty – wg jednej z teorii pierwotnie było tu wyrażenie *それわれら* *sore warera* 'a więc my'. Na taką interpretację wskazywałby także analogiczny fragment *Manajo*: 「臣等詞」 „Te słowa Twoich unizonych sług...” – por. [38], s. 385.

¹¹⁰ Wyrażenie 春の花 *haru no hana* 'wiosenne kwiaty' funkcjonowało jako stały epitet do *nioi* 'zapach'.

¹¹¹ 'Jesienna noc' 秋のよ *aki no yo* jest *makura kotoba* do przymiotnika *nagaki* 'długi'.

¹¹² 「棚引く雲の立ち居」 *Tanabiku kumo no tachii* – metafora ta oznaczała 'tkwić w miejscu lub gnać jak ścielące się po niebie chmury'. Wraz z następnym wyrażeniem tropy te stanowiły metaforę codziennego życia człowieka.

¹¹³ 「鳴く鹿の起き臥し」 *Naku sika no oki fushi* – 'wstawać i kłaść się jak ryczący jelen'.

¹¹⁴ Końcowy fragment *Kanajo* jest hymnem na cześć poezji – taka właśnie nieśmiertelna, wzruszająca serca potomnych (ale tylko tych, którzy rozumieją sens pieśni, którzy potrafią wzruszyć się, oglądając książeczkę na wieczornym niebie, czyli rozumieją kategorię estetyczną *aware*) miała być poezja *Kokinshū*.

¹¹⁵ Por. *Manajo*: 「嗟呼人丸既没。和歌不在斯哉。」 – [37], s. 341. „Ach! Hitomaro nie żyje! Ale czyż sztuka poezji japońskiej nie trwa nadal?”. W innym fragmencie Ki-no Yoshimochi, poddając ostrej krytyce postępujący upadek poezji, stwierdza:

「俗人争事榮利。不用詠和歌。悲哉々々。雖貴兼相将。富餘金錢。而骨未腐於土中。名先滅世上。適為後世被知者。唯和歌之人而已。」 – por.: [37], s. 339.

„Miernoty biją się o sławę i korzyści i nie widzą potrzeby komponowania japońskiej poezji. Jakże to smutne! Jak żalostne! Choćby ktoś był mianowany jednocześnie ministrem i dowódcą wojsk i choćby opływał w złoto i pieniądze, to zanim jego kości szczeszna w ziemi, pamięć o nim już zniknie z tego świata. Tylko twórcy poezji japońskiej będą rozumiani przez potomnych”.

Nie można pominąć tutaj wpływu myśli Cao Pi na powyższe sformułowania Yoshimochiego i Tsurayukiego: „Nasze życie musi mieć swój koniec i cała nasza sława i radość skończą się wraz z nim. Życie i chwała trwają tylko w ograniczonym czasie, w przeciwieństwie do literatury, która trwa na zawsze. Oto dlaczego dawni autorzy poświęcali siebie, swoje ciało i duszę dla tuszu i pędzelka, by przełać swoje myśli na karty książek. Nie potrzebowali, by ich żywoty były spisywane przez świetnych historyków, nie byli zależni od władzy, nie poddawali się wpływowi bogactwa i potęgi – ich sława przeżyła ich o całe pokolenia” (tłum. za: [37], s. 394–395). Por. też: [42], s. 4. Znamienny jest fakt, iż Cao Pi pisał te słowa w czasach, które z pozoru zupełnie nie sprzyjały rozwojowi literatury – była to epoka kompletnej anarchii, chaosu i ustawicznych walk o władzę.

¹¹⁶ Ki no Tsurayuki (w przeciwieństwie do oszczędniejszego w środkach wyrazu Yoshimochiego) pisał *Kanajo* – manifest nowej poetyki – używając wytwornego języka i korzystając z całego bogactwa tropów stylistycznych. Oto jak za pomocą trzech metafor opisuje, jaka powinna być poezja (nie można zapominać, że przecież *Kanajo* było manifestem normatywnym, kreującym nową poetykę):

trwała jak młode witki wierzbowe (「青柳の糸絶えず」 *aoyagi no ito taezu*),

nas na zawsze jak ślady ptasich stóp¹¹⁷. I wtedy czyż ludzie, którzy znają pieśni i rozumieją ich sens, nie będą podziwiał przeszłości i kochać współczesności¹¹⁸ tak, jak podziwiają księżyc na wieczornym niebie?

nieśmiertelna – wiecznie żywa *jak igły sosny* (「松の葉の散り失せずして」 *matu no ha no chiri usezu shite*),

wieczna – *przekazywana będzie z pokolenia na pokolenie przez długie – jak bluszcz Teiki – wieki* (「真拆の葛長く伝はり」 *masaki no kadura nagaku tsutawari*).

Starojapońska nazwa własna *masaki no kadura* oznaczała dwa różne rodzaje pnączy:

teika kadura 'bluszcz Teiki', czyli *Trachelospermum jasminoides* z rodziny toinowatych, *tsurumasaki*, czyli trzmielina płożąca *Euonymus fortunei* z rodziny trzmielinowatych.

Warto też nadmienić, że gałązki obu rodzajów pnączy były używane w celach rytualnych podczas ceremonii w świątyniach shintoistycznych.

¹¹⁷ Aluzja do pisma, do rękopisu *Kokinshū*. Według starej legendy chińskiej minister Pierwszego Cesarza z dynastii Qin o imieniu 蒼頡 Cang Ye, obserwując ślady ptaków na śniegu, wymyślił znaki pisma ideograficznego.

¹¹⁸ *Przeszłość* (古 *inishie*) symbolizuje poezję *Man'yōshū*, której programową kontynuacją miało być właśnie *Kokinshū*. *Współczesność* (今 *ima*) to odwołanie do nowo powstałej antologii, zapoczątkowującej zupełnie nową poetykę, różną od poetyki *Man'yōshū*. Jednocześnie mamy tu do czynienia z kolejną aluzją do tytułu *Kokinshū*.

Ki no Tsurayuki, *Przedmowa do wierszy [komponowanych] z okazji wyprawy Jego Cesarskiej Wysokości nad rzekę Ōi*

Przedmowa pisana *kanq*, którą ułożył Ki no Tsurayuki do wierszy komponowanych z okazji szczęśliwej przeprawy przez rzekę Ōi. w roku Teishi (roku Węża, młodszego brata ognia), 11 dnia 9 miesiąca początkowego roku ery Shōtai (897).

Ach! Miłościwie nam panujący Cesarz wczoraj, czyli w dziewiątym dniu Miesiąca Długiego Księżyca, raczył wyrazić pragnienie podziwiania kwiatów chryzantemy, które jeszcze nie opadły, i oplakiwania jesieni, która już przemija. Tak oto wyruszyliśmy z Przystani Śliw (zwiastujących wiosnę) nad Rzeką Cynamonową (ach! żeby tylko dojrzeć drzewo cynamonowe rosnące na Księżycu). Uważnie słuchając poleceń sternika, opłynęliśmy podnóże góry Okurayama i w piękny księżycowy wieczór łódź Miłościwego Pana zanurzyła się w wartkim nurcie rzeki Ōi. Na odwiecznym nieboskłonie nie ścieliła się ani jedna chmura. Woda w rzece płynęła wartko, a jej błękitnej toni nie mącił ani jeden pyłek, co niezmiernie uradowało serce Miłościwego Pana, a także nas, którzyśmy Mu towarzyszyli.

Tak więc spełniając rozkaz Miłościwego Pana, głoszę:

Drgania fal na jesiennej rzece

Zdają się być płynącymi liśćmi klonu,

Gdy spojrzeć na Jesienną Górę –

Mieni się zewsząd brokatem i złotem,

Jesienne liście opadły nagłym deszczem –

Chociaż nie zrosił on naszych szat,

Podziwiamy gwiazdy na niebie –

Jak płatki chryzantemy rozsypane na przybrzeżnych skałach,

Stojąc na oszronionym brzegu Rzeki Żurawia –

Zgadujemy, czy z tych chmur będzie padał śnieg,

Płacząc wieczorem w kotlinie u podnóża Małpiej Góry,

Innych też wzruszajmy do łez,

Gęsi w podróży, błędzące na podniebnych szlakach

Przypominają list od ukochanego

I nawet mewy bawiące się nad wodą

Przywykły do widoku ludzi.

Oto nasz Miłościwy Pan pełen zachwytu wyśpiewywał o tym, ile to już wieków rosną smukłe sosny przy ujściu rzeki. W naszych prostodusznych sercach błądzimy to tu, to tam, szukając nieudolnych słów, by wyrazić to, co czujemy. Słowa te wiatr rozwiewa po niebie, jak z liści trawy rosa, tak łzy płyną z oczu naszych, jak gwałtowne fale bijące o skały, tak znowu rozradują się nasze serca. Te liście słów przetrwają aż do kresu wieków. Kiedyś ludzie, chcąc posłuchać opowieści o naszych czasach i porównać współczesność z przeszłością, będą przedli niebiańską śnieżnobiałą nić żywota – lecz przecież nie zapomną tych wierszy i będą je kochać tak, jak kochają kwiaty paproci.

Ki no Tsurayuki, *Przedmowa do antologii „Shinsen waka”*

Skoro tylko Tsurayuki powrócił ze służby, przedłożył Jego Wysokości¹ te oto słowa: splotły się już cienie wieczornych sosen na moście w górach i żałownych chmur na niebie, a posępne wycie wiatru w gaju bambusowym na brzegach rzeki Xiang² stało się jakieś nierzeczywiste³. Niestety, zasnął już też snem wiecznym Radca⁴, który przekazał nam rozkaz Jego Wysokości⁵. Wkładam

¹ W oryginale pojawia się tutaj wyszukana ze względu na poziom honoryfikatywności fraza: 「上献せんとするに」 (...) *jōken sen to suru ni*, gdzie czasownik *jōken su* oznaczał przedłożenie cesarzowi memoriału czy w tym wypadku przedmowy do antologii poezji. Odbiorcą tego traktatu z teorii wiersza (podobnie jak poprzednich poetyk normatywnych) czyni więc Tsurayuki cesarza i jego dwór.

² 湘江 Xiang jiang – rzeka w Chinach, we wschodniej części prowincji Hunan. Całkowita długość 817 km. Przepływa przez miasto Changsha i wpada do jeziora Dongting. Brzegi rzeki Xiang, jak i jeziora Dongting, od dawna służyły w Chinach z przepięknych widoków.

³ W oryginale: 「湘浜の秋竹悲風の声忽ち幽なり。」 (...) *shōhin no shūchiku hifū no koe tachimachi kasuka nari*. Jest to, najprawdopodobniej, jedna z pierwszych prób sformułowania kategorii estetycznej *yūgen*, wyeksplikowanej później przez Zeamię w dziele *Fūshi kaden* (*Wdzięk wiatru, tradycja kwiatu*). Przymiotnik *kasuka*, chętnie później stosowany przez Murasaki Shikibu w *Genji monogatari* (*Opowieść o księżcu Genji*), oznaczał ulotne, efemeryczne, niejasne czy rozmyte wrażenia zmysłowe. Zanim jednak Zeami nada nowy wydźwięk temu wyrażeniu, *kasuka* bardzo odpowiadał estetyce i sposobom odczuwania i postrzegania świata przez arystokratów z Heianjō. Pod wpływem buddyzmu ezoterycznego *mikkyō* i wynikających z doktryny wyobrażeń Zachodniego Raju Buddy Amidy, którymi przesiąknięta była cała sztuka wczesnej epoki Heian (w szczególności malarstwo), arystokraci postrzegali otaczającą ich rzeczywistość właśnie na sposób ulotny, nierzeczywisty, nieziemski.

⁴ Tsurayuki miał na myśli postać 藤原兼輔 Fujiwary no Kanesuke (877–933) – poety i dworzanina z wczesnej epoki Heian, jednego z 36 Mistrzów Poezji. Kanesuke cieszył się szczególną sympatią ze strony cesarza Daigo. W karierze dworskiej doszedł do stanowiska Wielkiego Ministra Środka (Chūnagon). Był mecenasem takich twórców, jak Ōshikōchi no Mitsune i Ki no Tsurayuki. Pozostawił po sobie prywatną antologię poezji – *Kanesukeshū* (*Zbiór Kanesuke*).

Tsurayuki, pisząc o śmierci Fujiwary no Kanesuke, używa w tym miejscu wyszukanego, honoryfikatywnego zwrotu 薨逝 *kōsei su*, który odnosił się do śmierci cesarza, członków jego rodziny lub arystokratów posiadających przynajmniej trzecią rangę dworską.

⁵ W oryginale: 「勅を伝ふるの納言も亦已に薨逝す。」 *Choku o tsutauru no nagon mo mata sudeni kōsei su*. *Choku* (albo *mikotonori*) oznacza rozkaz cesarski (w tym wypadku rozkaz zredagowania antologii poezji *Shinsen waka*), który Tsurayukiemu – jak wynika z tego tekstu – przekazał właśnie minister Fujiwara no Kanesuke. Jednak ówczesny monarcha, cesarz Daigo (885–930) – przyjaciel i mecenas poety – zmarł w 930 roku i Ki no Tsurayuki, powróciwszy w 935 roku

martwe, dziwne frazesy do pudełek⁶, wylewam samotnie łzy na rękawy kimona. Gdyby Tsurayuki umarł młodo, pieśni japońskie nadal pozostawałyby w rozproszeniu⁷. Żal, że zostawił po sobie tylko skrawki wspaniałych dzieł, a ten zbiór złożył tak niezręcznie. A jednak te parę słów rękopisu napisał po to, aby przekazać je przyszłym pokoleniom.

z Tosy, przedstawił ukończoną antologię wraz z przedmową młodocianemu, 12-letniemu wówczas cesarzowi Suzaku (923–952).

⁶ W oryginale: 「空しく妙辞を箱中に貯え」 *Munashiku myōji o shōchū ni takuwaē*. Przymiotnik *munashi* oznaczał zarówno 'bezsensowny, bezwartościowy, daremny', jak i 'martwy' (por. wyrażenie starojapońskie *munashiku naru* 'umrzeć'). Z kolei wyrażenia *myōji* 'dziwne, wyszukane słowa' Tsurayuki użył z pewnością na określenie drętowych i sztywnych (w porównaniu z żywą japońszczyzną) fraz sino-japońskich, w których poeta nie był w stanie zawrzeć całego bogactwa metaforyki, tak wspaniale ukazanego we wcześniejszych traktatach z teorii poezji.

Znamienny jest fakt, że tego samego wyrażenia *myōji* używał wybitny pisarz, krytyk literacki i tłumacz z epoki Meiji, Tsubouchi Shōyō (1859–1935) na określenie całego klasycznego, starojapońskiego balastu, który należało zdecydowanie odrzucić w procesie tworzenia normy nowojapońskiego języka literackiego.

⁷ W oryginale: 「若し貫之逝去せば、歌も亦散逸せん。」 *Wakashi Tsurayuki seikyo seba, uta mo mata san'itsu sen*. Słowa te można uważać za najwyraźniejszy u Tsurayukiego przejaw świadomej oceny wybitnej wartości kulturotwórczej jego dzieła. Poeta w ostatnim traktacie normatywnym, swoistym manifestie krytycznoliterackim wyraża tym samym swoje *exegi monumentum*.

Ki no Tsurayuki, *Pamiętnik z Tosy*

Powiadają, że pamiętniki (czy jak je tam zwa) piszą tylko mężczyźni, lecz oto i ja postanowiłam spróbować.

21 dzień 12 miesiąca owego roku¹. W porze Psa² przejeżdżamy przez bramę. Pokróćce opiszę bieg wydarzeń.

Pewien człowiek³ po czterech czy pięciu⁴ latach służby na prowincji, dopełniwszy wszelkich formalności, otrzymał od swego następcy list z uznaniem dla jego pracy⁵, opuścił swoją rezydencję⁶ i udał się do portu, gdzie miał wsiąść na statek. Zarówno jego bliscy, jak i zupełnie obcy wyszli go pożegnać. Ci, którzy zżyli się z nim przez te lata, żalowali jego odjazdu, więc przez cały dzień koili swój smutek, pijąc i zabawiając się aż do nastania nocy.

¹ Tsurayuki ma tutaj na myśli czwarty rok ery *Jōhei*, czyli 934 rok. 21 dzień 12 miesiąca (wg kalendarza księżycowego) tego roku odpowiadał dacie 28 stycznia 935 roku.

² Pora Psa (*inu no toki*) to przedział czasu pomiędzy godziną siódmą a dziewiątą wieczorem. Tak późny wyjazd związany był zapewne z tym, że właściwy dzień wyjazdu (22 dzień 12 miesiąca) uznany został za datę niepomyślną, złowróżbną. W takich sytuacjach wyprawiano się w drogę poprzedniego dnia wieczorem, zatrzymując się na noc w najbliższym miejscu (np. sąsiedniej rezydencji). W ten sposób następnego dnia kontynuowano podróż bez jakichkolwiek obaw, ponieważ za dzień wyjazdu uznawano poprzedni wieczór.

³ W oryginale: *aru hito*. To i inne określenia odnoszące się do Ki no Tsurayukiego (np. gubernator) wynikają z konsekwentnego stosowania konstrukcji trzecioosobowego narratora.

⁴ Tsurayuki przybył do Tosy w 1 miesiącu księżycowym 8 roku ery *Enchō* (930), natomiast 29 dzień 4 miesiąca 4 roku ery *Jōhei* (934) to data przyjazdu nowego gubernatora prowincji 島田公雲 Shimada no Kimiaki. Z kolei zdanie urzędu i wyruszenie w drogę powrotną do stolicy miało miejsce w 12 miesiącu owego roku. Kadencja Tsurayukiego w Tosie trwała więc ponad cztery lata.

⁵ W oryginale: *geyu* – był to oficjalny dokument, raport wręczany przez nowego gubernatora poprzednikowi i potwierdzający prawidłowe przekazanie urzędu oraz pozostawienie wszystkich spraw w prowincji w należytym porządku. Powracający do Kioto eks gubernator miał obowiązek okazać *geyu* członkom Wielkiej Rady Stanu (Daijōkan).

⁶ Hie w dzisiejszej prefekturze Kōchi w pobliżu miasta Nankoku (na południu wyspy Sikoku).

22 dzień. Oby tylko dotrzeć do kraju Izumi, spokojną, równą drogą – wznoszono modły⁷. Fujiwara no Tokizane⁸ wydał przyjęcie pożegnalne – „żeby was końskie chrapy prowadziły” (a przecież mają płynąć statkiem!)⁹. Ludzie wielcy i mali – wszyscy bez wyjątku – spili się na umór. Jakież to dziwne! Tutaj, na brzegu słonego morza, cóż za zepsucie wśród nich na plaży!¹⁰

23 dzień. Jest tutaj człowiek zwany Yagi no Yasunori¹¹. Zdaje się, że nie należał do osób zbyt zżytych z gubernatorem. A jednak to właśnie on organizuje dla nas takie wspaniałe przyjęcie pożegnalne. Być może wynikało to z charakteru gubernatora, jednak podobno gdy większość miejscowych notabli zdała sobie sprawę, że „to już teraz!” (nadeszła pora odjazdu), zaczęli go ignorować. Tym bardziej godny podziwu jest Yasunori, bo będąc porządnym człowie-

⁷ Artyzm Ki no Tsurayukiego polegał m.in. na napisaniu partii narracyjnych *Pamiętnika z Tosa* żywą, czasem bardzo potoczną, japońszczyzną, w którą potrafił wpleść wyszukane gry słów, misternie tropy stylistyczne, przynależne wówczas głównie poezji. W tym miejscu mamy do czynienia z grą słów bazującą na wieloznaczności przymiotnika *tairaka nari* – ‘równy’ (o drodze), ‘bezpieczny’ (o podróży) i wreszcie ‘spokojny, ufny’ (o człowieku). W oryginale: *Izumi no kuni made to tairakani gan tatsu* autor zastosował inwersję (powinno być: *Izumi no kuni made tairakani [yuku] to gan tatsu*), aby z jednej strony uruchomić omawianą wyżej grę słów (modlono się o równą drogę, o bezpieczną drogę, modlono się ufnie), a z drugiej strony przeciwstawić przysłówkowi *tairakani* ‘spokojnie’ czasownik *tatsu* ‘wstawać’ z frazeologizmem *gan tatsu* ‘zanosić modły’ (czasownik ten wprowadzał tutaj także inny frazeologizm: *haradatsu* ‘wściec się’). Jedną z ulubionych gier słownych Tsurayukiego była właśnie swoista reinterpretacja frazeologizmów i idiomów poprzez budowanie aluzji do dosłownych znaczeń ich elementów.

Śluzak morski wzdłuż wybrzeża Sikoku i później przez Japońskie Morze Wewnętrzne (*Setonai-kai*) aż do prowincji Izumi (południowa część obecnej prefektury miejskiej Osaka) należał do jednej z najmniejbezpiecznych tras w ówczesnej Japonii, głównie ze względu na pirackie statki grasujące po Japońskim Morzu Wewnętrznym.

O trudach tej podróży mowa jest też w wierszu anonimowego poety, zamieszczonym w 2 zwoju antologii 「梁塵秘抄」 *Ryōjinhishō* (*Tajemny wybór pięknych pieśni*) z II połowy XII wieku: *Tosa no funaji wa osoroshi ya, Murotsu ga oki narade wa, shimase ga iwa wa tate, saki ya saki no uraura, mikurya no Hotsumisaki, kongō jōdo no tsurenagoro*

*Straszna jest droga morska z Tosa,
w Murotsu płyniemy jeszcze blisko brzegu,
zawsząd sterczą przybrzeżne skały, tu przylądek, tam zatoka,
i tylko żal, że żegnamy chram w Muroto
i Diamentową Świętynię sekty jōdo.*

⁸ 藤原言実 – postać niepotwierdzona w innych tekstach z epoki.

⁹ *Muma no hanamuke* (dosł. ‘zwracanie pyska konia’) to dawny obyczaj nakazujący przed odjazdem zwrócić pysk konia w kierunku, w którym zamierzano podróżować. Miało to zapewnić pomyślność i bezpieczeństwo w drodze. Z czasem wyrażenie to zlekсыkalizowało się i zaczęło oznaczać bankiet pożegnalny i wręczane przy tej okazji upominki. Tsurayuki poprzez grę słów: *funaji naredo, muma no hanamuke su* odświeża etymologię tego frazeologizmu.

¹⁰ W oryginale: *shioumi no hotori nite azare aeri*. Gra słów oparta na dwuznaczności czasownika 鯨 – *azaru* ‘psuć się’ (o rybach, mięsie – stąd też aluzja do słonej wody morskiej *shioumi*, która konserwuje) i 戯る ‘zabawiać się’ (kontekst erotyczny podkreśla tu także czasownik posiłkowy *au*, wskazujący na wzajemność czynności – ‘z sobą’).

¹¹ 八木康教 – postać bliżej niezidentyfikowana, prawdopodobnie ktoś z lokalnej arystokracji z Tosa.

kiem, przybył, nie zważając na opinię ogółu. Nie myślcie jednak, że chwałę go za prezenty, które przyniósł¹².

24 dzień. Wielebny Opat¹³ raczył przybyć, by wyprawić „końskie pożegnanie”. Wszyscy, ilu ich było – ludzie wielcy i mali, łącznie z dziećmi – spili się na umór. Ci, którzy na trzeźwo do dwóch nie potrafią zliczyć, zataczali w tańcu ósemki kompletnie pijani¹⁴.

25 dzień. Nowy gubernator miał ponoć przysłać posłańca z zaproszeniem. Gdy już dotarliśmy na miejsce, bawiliśmy się cały dzień i całą noc aż do świta.

26 dzień. Dzisiaj znowu bawiono się hucznie w rezydencji gubernatora. Podobno nawet wasale otrzymali podarunki. Recytowano na głos wiersze chińskie. Gospodarz, szacowni goście, a także pozostali uczestnicy przyjęcia – wszyscy oni improwizowali, odpowiadając sobie wzajemnie japońskimi strofami. Chińskich wierszy zapisać tutaj nie potrafię¹⁵. Lecz oto strofy¹⁶, które miał ułożyć nowy gubernator:

Dziś ze stolicy

Przybywam z myślą taką,

Że spotkam Ciebie.

Lecz tylko się mijamy –

Cóż za sens był płynąć?

Odpowiedź byłego gubernatora ponoć brzmiała:

Któż inny morza

O śnieżnobiałych falach

Tak jak ja kiedyś

Przebyłby pełen trwogi,

¹² Konstrukcja fikcyjnego narratora pozwoliła Tsurayukiemu na zamieszczanie pochwał pod swoim adresem i tak też należy rozumieć powyższy fragment. To właśnie osobowość gubernatora sprawiła, że zegnać się z nim przyszli głównie ludzie porządni, uczciwi (*kokoro aru mono*), niekierujący się wyrachowaniem i koneksjami. Ostatnie zdanie *kore wa, mono ni yorite homuru ni shi mo arazu* jest wyraźnym komentarzem narratora skierowanym do czytelników, pozwalającym im lepiej zrozumieć intencje powyższych ocen.

¹³ *Kōji* 講師 to tytuł opata lokalnej świątyni buddyjskiej *kokubunji*.

¹⁴ *Hitomoji o dani shiranu mono, shi ga ashi wa tomoji ni fumite zo asobu* – dost. ‘u ludzi nie znających nawet ideogramu „1” (一) nogi pływają na kształt ideogramu „10” (十)’.

¹⁵ W oryginale: *karauta wa kore ni ekakazu*. Typowa przedstawicielka arystokracji dworskiej z epoki Heian rzadko kiedy otrzymywała solidne wykształcenie w zakresie klasyki chińskiej (choć bywały pozytywne wyjątki, np. Sei Shōnagon), stąd też wprowadzając narratora-kobietę, Tsurayuki czuł się w obowiązku podkreślić jej niższe kompetencje poprzez autotematyczne stwierdzenie: *wierszy chińskich zapisać tutaj nie potrafię*.

¹⁶ W Japonii nie rozróżniano specjalnie pieśni wykonywanych ku czci bóstw shintoistycznych w świątyni od poezji, prezentowanej na turniejach i zamieszczanej w antologiach cesarskich – komponent *uta* ‘pieśń’ występuje w nazwach wszystkich rozróżnianych wtedy gatunków literackich. Warto odnotować, że pomimo wyraźnego rozgraniczenia kultury wysokiej i niskiej (kultury Heiankyō i kultury prowincji), gatunki takie, jak *saibara* czy też *azuma uta* ‘pieśni z prowincji’, nie tylko pojawiały się na turniejach poetyckich, lecz także zajmowały poczesne miejsce w antologiach (dużo *azuma uta* podaje *Man'yōshū*, z kolei antologia *Ryōjinhishō* była w całości zbiorem popularnych pieśni *imayō*).

Któż do mnie tak podobny?

Inni też układali wiersze, lecz najwyraźniej nie było w nich nic specjalnego. Następnie były gubernator i obecny zarządca wyszli ponoć razem z pawilonu do ogrodu, uściśli sobie dłonie i podpici już, życząc sobie wszelkiej pomyślności, rozeszli się w swoje strony.

27 dzień. Po wypłynięciu z Ōtsu¹⁷ zaczęto wiosłować w kierunku portu w Urado¹⁸. W tych dniach¹⁹ pewien człowiek wspominał często dziewczynkę urodzoną w Kioto, która tak nagle zgasła tu na prowincji. Choć widok pospiesznych przygotowań do podróży powinien go radować, nie potrafił wyrzec ani słowa²⁰. Brak tego dziecka na statku wywołał wśród powracających do stolicy głęboki smutek i tęsknotę, dla niektórych nie do wytrzymania. Oto wiersz, który ktoś wyrecytował:

Ach! Do stolicy!

– Wracamy, lecz smutek

Dziś nas ogarnia.

Jednak jest ktoś, kto nigdy

Nie powróci już z nami²¹.

Zaraz też ktoś inny odpowiedział:

To najsmutniejsze

– zdaję Ci się, że ona

Jest tutaj wciąż. Pytając:

Gdzie? Zapominasz,

Że przecież już nie żyje.

Tak recytując, dotarli do miejsca zwanego Przylądkiem Jelonka²². Tam dogonili ich bracia gubernatora i inni obcy ludzie wiozący sake i wszyscy usiedli na skałach, rozprawiając o smutku z powodu rozstania. Po ludziach z otoczenia

¹⁷ W Ōtsu (ok. 4 km od rezydencji gubernatora Tosa) mieściła się przystań dla statków (może też punkt graniczny *seki*).

¹⁸ Port w Urado znajdował się ok. 12 km od Ōtsu, przy wyjściu na pełne morze.

¹⁹ Wyrażenie: *kaku aru uchi ni* jest kolejnym dowodem na to, że *Pamiętnik z Tosa* nie był tylko zapisywanym z dnia na dzień *nikki*, jakich wiele powstawało ówczesnie, lecz dziełem literackim z konsekwentnie tworzoną skomplikowaną strukturą.

²⁰ Żal po stracie córki pojawiać się będzie jeszcze w wielu zapiskach, stając się głównym motywem *Pamiętnika z Tosa*.

²¹ W oryginale: *miyako e to omou o mono no kanashiki wa kaeranu hito no areba narikeri*. W wierszu tym wykorzystano grę słów w wyrażeniu *kaeranu* 'niepowracająca; ta, która nie powróci' – córka Tsurayukiego nie powróci już z ojcem do stolicy, lecz także nie powróci już nigdy z zaświatów. Utwór ten późniejsze antologie zgodnie przypisywały Ki no Tsurayukiemu – por. epizod 413 z 「今昔物語」 *Konjaku monogatari* (Opowieści – dawno temu...) i 149 z 宇治拾遺物語」 *Uji shūi monogatari* (Pokłosie z Uji). Jako ciekawostkę warto odnotować, że w obu wymienionych powyżej zbiorach opowieści anegdotycznych Tsurayuki jakoby utracił w Tosie syna, a cytowany wiersz zapisał na kolumnie swojej rezydencji, gdzie ponoć dotrwał aż do czasu kompilowania tychże antologii.

²² *Kako no saki* – wystający w morze cypel na zachód od Ōtsu.

obecnego gubernatora nikt nie spodziewał się takiej życzliwości – jednak nie chciałabym chwalić ich zbyt głośno²³.

Tak rozprawiając o smutku z powodu rozstania, „choć sieci przegniły, razem za nie złapali” – jak mówi stare przysłowie²⁴. Wspólnymi siłami nawet owym milczkom na plaży udało się w końcu wydukać taki oto wiersz:

*Jak smutny widok
Ci ludzie odpływają
Jak stado kaczek wśród trzcin.
Nim wzbiją się do lotu,
Zatrzymać ich przyszliśmy²⁵.*

Wszyscy wzruszyli się niezmiernie, słysząc te słowa. Ci, którzy odpływali, zaraz ułożyli odpowiedź:

*Choć wiosłujemy,
Bezkresna głębia morza
Jak gdyby bez dna.
Czyżbyście rozumieli
Głębię uczuć naszych serc?*

Gdy tak recytowali, Kapitan statku²⁶, który wypił już sporo sake i nie znał się na poezji²⁷, chcąc wyruszyć jak najszybciej, podniósł krzyk: „Fale wezbrały! Wiatr się też zrywa!”. Wtedy wszyscy poczęli wsiadać na statek. Przy okazji ludzie, którzy tam byli, recytowali odpowiednie do sytuacji wiersze chińskie.

²³ W oryginale: *kami no tachi no hitobito no naka ni, kono kitaru hitobito zo, kokoro aru yō ni wa, iwarehonomeku* fraza *iwarehonomeku* składa się z formy strony biernej od czasownika *iu* ‘mówić’ (tutaj w znaczeniu określanym w japońskich gramatykach jako *jihatsu* ‘naturalna konsekwencja, bieg rzeczy’, czyli: ludzie obecnego gubernatora okazali się tak życzliwi, że nie sposób ich nie chwalić) i czasownika posiłkowego *honomeku*, którego znaczenie można oddać przez ‘robić coś chyłkiem, w ukryciu’. W tym fragmencie w sposób najbardziej wyrazisty ujawnia się polifoniczność *Pamiętnika z Tosa* – Tsurayuki pozwala narratorowi własnym głosem wyrażać opinię jawnie sprzeczną z opinią autora.

²⁴ Wyrażenie oryginalne: *kuchiami mo moromochi nite* było ówczesnym przysłowiem mówiącym o tym, że wspólnym wysiłkiem można nawet z niczego wykręsać wartościowe dzieło – nawet w przgniłe sieci można nałapać mnóstwo ryb. Przysłowie to oparte także na grze słów w wyrażeniu *kuchiami*: z jednej strony oznaczało ono milczka 口網 (kogoś, kto ciągnie ustami sieć, więc nie może rozmawiać), z drugiej – przgniłe sieci 朽網.

²⁵ W oryginale: *oshi to omou hito ya tomaru to ashigamo no uchi murete koso ware wa kinikeru*. W wierszu tym mamy do czynienia z trzema tropami stylistycznymi. Pierwszym z nich jest *kakekotoba* oparte na dwuznaczności słowa *oshi* – 惜し ‘żałosny, smutny’ i 鴛鴦 ‘gatunek kaczki’. Drugim tropem jest *engo* zawarte w wyrażeniu *ashigamo* ‘kaczki w trzcinach’, które podtrzymuje dwuznaczność początkowego *oshi*. Z kolei całe wyrażenie *ashigamo* funkcjonowało jako *makurakotoba* w stosunku do czasownika *uchimureru* ‘zbierać się, gromadzić się’.

²⁶ Chociaż Kapitan Statku 楳取り *kajitori* jest często obiektem krytyki ze względu na jego niewyszukane, wręcz prostackie manieri, to jednak jest on wewnątrztekstowym autorem wielu wierszy w *Tosa nikki* (przypisanych później Tsurayukiemu) i uważany jest za swoiste *alter ego* autora.

²⁷ W oryginale: *mono no aware mo shirade...* ‘nierozumiejący patosu rzeczy’ w tym kontekście oznaczało nieumiejętność odczytania przez kapitana aluzji intertekstualnych, zawartych w recytowanych wierszach.

Pewien człowiek, choć jesteśmy na zachodzie, zaśpiewał pieśń z kraju Kai²⁸. Ludzie powiadają, że na dźwięk tych pieśni:

*Pył na pokładzie
Zaczyna taniec,
Chmury na niebie
Drżą zastuchane*²⁹.

Nocleg w Urado. Doganiają nas Fujiwara no Tokizane, Tachibana no Suehira³⁰ i inni.

28 dzień. Wyłącznie z Urado. Kierunek – Ōminato³¹. W tym czasie zjawia się syn poprzedniego gubernatora, Yamaguchi no Chimine³², przynosząc sake i inne smakołyki. Dosiada się na statek. Płyną, płyną, jedzą, piją.

29 dzień. Nocleg w Ōminato. Przybył medyk³³ – namachał się porządnie rękawami³⁴, wioząc z sobą tōso, byakusan³⁵ i sake. Należałoby spodziewać się po nim szczerých intencji³⁶.

Nowy Rok. A jednak ciągle w tym samym miejscu. Ktoś, myśląc zapewne, że byakusan był tylko na jedną noc, najwyraźniej zostawił resztę na pokładzie. Wiatr zmiótł wszystko do morza i już nie możemy pić tej mikstury. Nie ma też pędów batatów, wodorostów arame i nie ma czym odprawić obrządku Wzmac-

²⁸ Kai było prowincją położoną w dzisiejszej prefekturze Yamanashi. Pieśni z Kai (czy też szerzej *Azuma uta* 'pieśni ze [wschodnich] prowincji') były zamieszczane w takich antologiach, jak *Man'yōshū* czy *Kokinshū*. Tutaj jednak chodzi raczej nie o konkretny utwór, lecz o topos literacki – recytacja utworu z Kai (które traktowały głównie o miłości, rozłące, żalu) jest kolejną alegorią całej sytuacji pożegnania i wyruszenia Tsurayukiego do Kioto.

²⁹ W oryginale: *funayakata no chiri mo chiri, sora yuku kumo mo tadayoinu*. Toposy pojawiają się często w poezji chińskiej, oznaczające silne, potężne głosy śpiewaków.

³⁰ 橘季衡 – postać nieznana.

³¹ 大湊 Ōminato – bliżej nieznana miejscowość, ok. 8 km na wschód od Urado.

³² 山口千琴 – postać niepotwierdzona historycznie.

³³ *Kusushi* to określenie urzędowego medyka, rezydującego w każdej prowincji, do zadań którego należało m.in. przygotowywanie okolicznościowych medykamentów, napojów, które spożywane w czasie licznych świąt miały posiadać magiczną moc ochrony przed nieszczęściami, chorobami itp.

³⁴ Próba oddania po polsku *kakekotoba* z oryginalnego tekstu. W oryg.: *kusushi furihaete* 'medyk pofatygował się' (dosł. 'naciągnął sobie rękawy od machania') jest idiomem, który stanowi ponadto aluzję do wiersza przypisywanego Ki no Tsurayukiemu, a zamieszczonego pod numerem 22 w antologii *Kokinwakashū*: *Kasugano no wakana tsumi niya shirotae no sode furihaete hito no yukuramu* (podkr. *kakekotoba* moje – K.O.)

*Na równinie Kasuga,
Zbierająca młode zioła
Dziewczyno! Czyż
Śnieżnobiałym rękawem
Namachasz się*

Aby przybiec do mnie? (por.: [64]).

³⁵ *Tōso* i *byakusan* to medykamenty pochodzenia chińskiego sporządzane z różnego rodzaju traw, liści i nasion fasoli. Mieszano je z sake i wypijano przez pierwsze trzy dni nowego roku, co miało zapewnić długie życie i odpędzić złe moce.

³⁶ W oryginale: *kokorozashi aru ni nitari* jest sinologizmem (w wabunie ta fraza brzmiałaby: *kokorozashi aru yō nari*), sztucznym wtrętem w żywy, potoczny język narracji – stąd też próba oddania tego zjawiska w przekładzie przez nienaturalnie pretensjonalną frazę.

niania Zębów³⁷. Cóż, trudno, co kraj to obyczaj. Nawet nie próbujemy żądać tych rzeczy. Pozostaje nam tylko wysysać głowy solonych pstrągów. Ludzie tak się właśnie przyssali [do siebie] ustami – a gdyby tak te rybie głowy mogły myśleć, co by nam powiedziały³⁸? „Dzisiaj moje myśli wybiegają aż do stolicy.” „Ciekawe, jak tam łeb mojego głowacza i gałązki ostrokrzewu³⁹ zdobiące bramę mojego domu” – tak by pewnie mówiły.

2 dzień. Ciagle w Ōminato. Opat przysyła sake i różne smakołyki.

3 dzień. Dalej w tym samym miejscu. Może wiatr i fale – „jeszcze na chwilę!” zatrzymując nasz statek – też odczuwają żal z powodu odjazdu? Daje się odczuć pewien niepokój⁴⁰.

4 dzień. Ponieważ wieje wiatr, nie można odpłynąć. Przybył Masatsura⁴¹, by ofiarować sake i inne łakocie. „Nie, nie godzi się odprawić go z pustymi rękami” – pomyślał gubernator i – choć nie miał niczego, czym mógłby się odwdziżyć – polecił wręczyć tym ludziom jakieś drobiazgi. Jednak przepych otrzymanych prezentów wprowił go w zakłopotanie.

5 dzień. Ponieważ wiatr i fale nie ustały, nadal stoimy w tej samej przystani. Bez ustanku ktoś przybywa w odwiedziny.

6 dzień. To samo co wczoraj.

³⁷ 芋茎 *Imoshi* to suszone bulwy batatów. W święto Nowego Roku (*ganjitsu no sechie*) w stolicy spożywano ponadto wodorosty 荒布 *arame* i wypijano sake z dodatkiem proszku do wzmacniania zębów 歯固め *hagatame* (sporządzanego z drobno zmielonego suszonego mięsa dzika, jelenia i pstrąga z dodatkiem rzodkwi i tykwy – z czasem wypijanie tej mikstury zastąpiono samym spoglądaniem na przyrządzony napój). Wierzono, że tego rodzaju obrządek zapewnia długie życie w zdrowiu i pomyślności. Stąd oczywista jest skarga Tsurayukiego na brak odpowiednich surowców do sporządzenia tych specyfików. W zamian uraczono go lokalną specjalnością o dość wątpliwym smaku – łbami solonych pstrągów.

³⁸ Trudna do oddania w przekładzie gra słów. *Tada oshiyau no kuchi o nomi zo suu* ‘pozostaje nam wysysać głowy solonych pstrągów’ zawiera w sobie idiom *kuchi o suu* ‘całować się’ o silnym zabarwieniu erotycznym, przynależny do bardzo intymnego rejestru języka (tzw. *keibōgo* ‘język sypialni, alkowy’). Ten idiom eksplikuje Tsurayuki powtórnie w następnej frazie *kono suu hitobito no kuchi o* ‘o tych ludziach/tych ludzi przyspanych [do siebie] ustami’ po to, aby móc wprowadzić kolejną grę słów bazującą na dwuznaczności czasownika *omou* ‘myśleć’ i ‘kochać’: *oshiyau moshi omou yō aramu ya?* ‘co by tak te ryby pomyślały?’, ‘gdyby tak te ryby pokochały?’

³⁹ Tsurayuki – mistrz gier słownych kontynuuje dalej swoją zabawę językiem. Odwołuje się tutaj do obyczaju popularnego wśród pospólstwa i niskich rangą mieszkańców Kioto, by w Nowy Rok przystrajać wejścia domów ozdobną liną (*shirikubenawa*) z przyczepionymi do niej gałązkami ostrokrzewu (*hiiragi*) i łbami ryby, zwanej głowaczem (*nayoshi*). *Nayoshi* to właściwie kijanka, jej postać dorosła była nazywana *bora*. Jednocześnie gra słów ujawnia się również w nazwie własnej *nayoshi* – znaczyć to też może ‘dobry znak, dobry omen’, czyli byłaby to także ‘ryba sukcesu, powodzenia’. Wraz z gałązką wiecznie zielonego drzewka wystrój taki zapewnić miał szczęście i powodzenie w życiu. Jednak jeśli odczytać ten fragment w kontekście piętrzących się aluzji erotycznych, to pstrąg z Tosi musiał postrzegać w głowaczu z Kioto swojego kochanka, za którym tęsknił i do którego spieszył.

⁴⁰ W oryginalne mamy do czynienia z grą słów bazującą na powiązaniu *kokoro* z frazy *oshimu kokoro ya aramu* ‘być może odczuwają żal’ z takim samym składnikiem idiomu *kokoromotonashi* ‘być poirytowanym, podenerwowanym’.

⁴¹ 昌連 – postać niezidentyfikowana.

Nastał dzień siódmy. Ciągłe w tej samej przystani⁴². Dzisiaj jest Święto Białych Rumaków⁴³, lecz tutaj na statku to płonne marzenia. Widać tylko białe grzbieńce fal. Z miejsca zwanego Staw (choć karpi w tym „stawie” nie było) przysłano różnego rodzaju ryby morskie i rzeczne, poczynając od płoci, a także inne smakołyki. Wszystko to przyniesiono w długich pudłach. Zielenina przypomina nam o dzisiejszym Święcie Młodych Ziół⁴⁴. Jest też wiersz:

*Wieś się Staw zowie,
Choć wody tutaj nie ma
Młode półko ryżowe.
W tym „stawie” co zebrałam,
Dzisiaj posyłam Tobie.*

A jednak ten wiersz jest dość dziwny. Staw to przecież tylko nazwa miejscowości. Mieszka tam pewna znamienita dama⁴⁵, która wraz z mężem przybyła tu swego czasu ze stolicy. Smakołyków w tych skrzyniach starczyło, aby nasycić wszystkich, łącznie z dziećmi. Kapitan i załoga tak poklepywali się po wypełnionych brzuchach, że nawet morze na dźwięk tych odgłosów zadziwiło się i fale się podniosły.

Wiele się wydarzyło ostatnio. Jakże brzmi imię tego człowieka, który przyniósł dzisiaj pudełka z jedzeniem? Zaraz sobie przypomnę. Najwyraźniej ten człowiek miał zamiar zaśpiewać pieśń. Mówił bez przerwy o tym i o owym, lecz nagle, zalewając się łzami, zawołał: „Fale się podniosły! Zaleją nas!”, po czym wyrecytował wiersz:

*Choć mkniecie na białych
Pianą zdobnych falach,
Głośniejszy niż ich huk
Będzie nasz płacz
Pozostających w tyle.*

⁴² Czyli w Ōminato.

⁴³ 白馬の節会 *aouma no sechie* (Święto Białych Rumaków) to ceremonia o rodowodzie chińskim, do Japonii wprowadzona w epoce Nara (po raz pierwszy obchodzono to święto za panowania cesarza Shōmu, 724–749). Choć pierwotnie konie były maści stalowoszarej (*aouma* 'błękitne konie'), to jednak za panowania cesarza Daigo zastąpiono je białymi, zachowując oryginalną nazwę święta. Siódmego dnia pierwszego miesiąca w Wewnętrznym Pałacu Cesarskim (Dairi) na dziedzińcu przed Purpurowym Pawilonem (紫宸殿 *Shishinden*) cesarz oglądał paradę 21 białych rumaków. Przeglądanie się tej procesji miało zapewnić zdrowie w nadchodzącym roku. Na Święto Białych Rumaków byli zapraszani do pałacu cesarskiego arystokraci posiadający przynajmniej piątą rangę.

⁴⁴ Święto Młodych Ziół (*wakana no sechie*) obchodzone było początkowo w pierwszym dniu Szczura pierwszego miesiąca, później utarło się obchodzić je 7 dnia I miesiąca. Wyjazd arystokracji wraz z orszakiem cesarskim ze stolicy połączony był z bankietem i zbieraniem siedmiu gatunków świeżych ziół. Często przy tej okazji organizowano konkursy poetyckie czy zawody na sporządzenie najlepszej kompozycji zapachowej.

⁴⁵ Właśnie owa dama wysłała posłańca ze smakołykami, dołączając wiersz.

Z pewnością jego głos był donośny⁴⁶. Lecz czymże była ta pieśń w porównaniu ze smakołykami, które przyniósł? Choć wielu dziwił ten wiersz, jednak nikt nie ułożył odpowiedzi. Byli tu nawet tacy, którzy mogliby tego dokonać, ale wszyscy zachwycali się tylko tymi strofami, jedząc i pijąc aż do nastania nocy. Autor wiersza, mówiąc: „Ja jeszcze nie odchodzę”, powstał z miejsca. Wtem czyjeś dziecko odezwało się z ukrycia: „Ja ułożę odpowiedź!”. „A to ci dopiero!” – zawołali wszyscy zdziwieni. „Ciekawe, czy potrafisz. Ale jak masz śpiewać, to dalej!” „Poczekam na człowieka, który wyszedł na chwilę, mówiąc, że jeszcze nie odchodzi, i wtedy zaśpiewam.” Zaczęli więc szukać tego człowieka, ale musiał on chyba powiedzieć coś w rodzaju: „Już późno”, bo wyszedł od razu. „A tak w ogóle to jakbyś odpowiedziała?” – pytali dziewczynkę zaciekawieni. Dziecko zawstydzone milczało. Gdy jednak je wypytywali, wydukało taki wiersz:

Ci, którzy odpływają

I ci, co pozostali

Rękawy kimon moczą.

Któż z nich na piasek przy brzegu

Więcej łez wyleje?

Też mi wiersze! Czyżby wiersz ten spodobał się wszystkim dlatego, że to dziecko było takie urocze? Jednak zapisali te strofy, mówiąc: „Czegóż oczekiwać – przecież ten wiersz ułożyło małe dziecko. Na wszelki wypadek jako autor powinien widnieć ktoś z dostojnych starców. Choć ten wiersz ma braki, zapiszmy go, aby przekazać innym przy nadarzającej się okazji”.

8 dzień. Wystąpiły nieprzewidziane przeszkody i statek ciągle stoi w tym samym miejscu⁴⁷. Dzisiaj wieczorem tarcza księżyca jakby zanurzała się w morzu. Patrząc na to, przypomnieliśmy sobie wiersz czcigodnego pana Narihiry:

Grzbiety gór, uciekajcie!

Nie dajcie mu zająć za was⁴⁸!

⁴⁶ Najbardziej dosadna krytyka domorosłego poety – tylko jego głos był donośny, natomiast wiersze okazały się mizerne (nie mogły się nawet równać z przysmakami, które przyniósł).

⁴⁷ W Ōminato.

⁴⁸ *Narihira no kimi* to oczywiście pełne szacunku określenie poety Ariwara no Narihira (825–880), jednego z Sześciu Mistrzów Poezji (*rokkasen*). Tsurayuki cytuje tutaj dolną strofę (*shimo no ku*) wiersza zamieszczonego pod numerem 884 w antologii Kokinshū: *yama no ha nigete irezu mo aranamu*. Wiersz ten miał ułożyć Ariwara no Narihira, towarzysząc księciu Koretaka w drodze na zesłanie. W tym utworze postać księcia przyrównana została do zachodzącego księżyca (trzeba pamiętać, że zachód księżyca, jego ukrycie się w chmurach, za górami itp. było bardzo poetycką metaforą śmierci człowieka) – poeta prosi o cud, o to, by grzbiety gór uciekły, nie pozwalając księżycowi zająć za nie, i by książę Koretaka mógł wrócić w blasku chwały do Kioto i objąć tron. Oto tekst wiersza: *akanakuni madaki mo tsuki no kakururu ka yama no ha nigete irezu mo aranamu*:

Choć to jeszcze nie pora

Księżyc tak nagle

Chowa się, odchodzi.

Jeśli Narihira skomponowałby te strofy na brzegu morza, to z pewnością byłyby w nich słowa:

Powstańcie fale, przeszkadzajcie!

Nie dajcie mu zejść za was!

Wspominając te wiersze, pewien człowiek wyrecytował:

Gdy patrzę zdaje mi się

Światła księżycy snop,

Jak gdyby w morzu

Rozwarło się źródło

Niebiańskiej Rzeki.

9 dzień. Wypłynęli z Ōminato o świcie, wiosłując bez ustanku z myślą: „Do-
bijmy dziś do przystani w Naha”. Wielu ludzi podąża za nimi od chwili, gdy
Jego Eksceleńcja Gubernator raczył opuścić swoją rezydencję⁴⁹. Mówią: „My
tylko do granicy”⁵⁰. Są wśród nich tacy, jak Fujiwara no Tokizane, Tachibana no
Suehira czy też Hasebe no Yukimasa⁵¹. Wygląda na to, że mają oni szczerze za-
miary. Jednak nawet głęboka szczerość nie utrzyma ich już dłużej na falach –
morze z pewnością jest głębsze. Wypływamy na otwarte morze. Wielu ludzi
przyszło za nami, by zobaczyć, jak odbijamy od brzegu. W miarę jak statek
odpływał, ludzie stojący na nim coraz bardziej się oddalali. Pasażerowie na
statku też stawali się coraz mniejsi, aż wreszcie pewnie zniknęli tamtym z oczu.
Ci na skałach chcieli zapewne jeszcze coś powiedzieć. Tamci na statku też jesz-
cze o czymś myśleli – ale jakież to miało sens? Niestety, świadomość tego, że
żegnamy się na zawsze, pozwoliła ułożyć tylko taki wiersz, po którym wszyscy
zamilkli.

Tak myśląc o was

Płyniemy poprzez morza.

Cóż wy możecie

Wiedzieć, co w naszych sercach,

Skoro list już nie przyjdzie?

Oto teraz przepływamy obok boru sosnowego w Uta. Któż zdola policzyć te
dziesiątki drzew? Któż powie, od ilu tysięcy lat rosną one już na tym zboczu?
Korzenie obmywają im morskie fale, na gałęziach siadają żurawie. Nie mogąc
nasycić się wspaniałością tego krajobrazu, ktoś z pasażerów⁵² ułożył takie oto
strofy:

Jak okiem sięgnąć,

Na każdej gałęzi

Grzbiety gór, uciekajcie!

Nie dajcie mu zejść za was! (por.: [64]).

⁴⁹ W oryginale: *mitachi yori idetōbishi hi yori* narrator jako kobieta niższą rangą pisze o byłym gubernatorze Tosy, używając honoryfikatywności.

⁵⁰ „*Kuni no sakai no uchi wa*” *tote* – tutaj nie chodziło o granicę prowincji Tosa, lecz o granicę pomiędzy dwiema *gun* (mniejszymi od prowincji jednostkami administracyjnymi), Nagaoka i Kagami, które rozdzielała rzeka Monobe.

⁵¹ 長谷部行政 – postać nieznana.

⁵² Tsurayuki.

*Żuraw gniazdo swe wije,
Pewnie przyjaciel tej sosny
Już od tysiąca lat.*

Jednak pieśń ta nie może równać się z przepięknym widokiem, jaki oglądamy. Gdy tak płynęliśmy, podziwiając widoki, nagle nastał zmrok, góry i morze pogrążyły się w ciemnościach, tak że nie mogliśmy rozpoznać kierunku podróży i pozostało nam zdać się na łaskę Kapitana. Nawet mężczyźni, nieprzyzwyczajeni niestety do morskich podróży, odczuwali niepokój. Nie mówiąc już o nas – kobietach, które położyłyśmy się na pokładzie i wybuchnęłyśmy płaczem. Lecz w przeciwieństwie do nas, Kapitan statku i załoga śpiewali żeglarskie pieśni, niczym się nie przejmując. Oto one:

*Na wiosennej łące
Płaczę na cały głos.
Polnymi trawami
Ręce swe poraniłem.
Narwałem mnóstwo ziół.
Czy rodziców nimi ugosczę,
Czy teściowa je zje?
Hej, szkoda ich!*

*Ta wczorajsza dziewczyna
Czy już nie przyjdzie?
Sypnę pieniążkami,
Nagadam słodkich słów,
Nakupię prezentów.
Lecz pieniędzy nie przyniosłem
I sam też nie przyszedłem.*

Śpiewali też mnóstwo innych, których nie zapisałam. Słyszając, jak ludzie śpiewają i śmieją się, nasze serca też się uspokoiły, choć morze nadal było wzburzone.

Tak spędzając czas, dotarliśmy do miejsca postoju. Starzec i wiekowa dama, którzy są wśród nas, poczul się źle. Poszli spać, nic nie jedząc.

10 dzień. Dziś wreszcie zatrzymaliśmy się w tym porcie Naha⁵³.

11 dzień. O świcie podniesiono kotwicę. Kierunek – Murotsu.

Ponieważ cała załoga jeszcze spała, nikt nie potrafił zorientować się w sytuacji na morzu. Podróżni płynęli, rozpoznając kierunki według księżyca.

W tym czasie zdążyło się już przejaśnić i całe przedpołudnie zeszło im na porannej toalecie i innych codziennych czynnościach. Oto teraz przyplitują do miejsca zwanego Hane (co znaczy: Skrzydła). Małe dzieci, słysząc nazwę miejscowości, mówiły: „To miejsce nazywa się Skrzydła, bo wygląda jak ptasie

⁵³ Obecnie miejscowość Nahira położona ok. 50 km na pld. wsch. od Kōchi, u ujścia rzeki Nangawawa.

skrzydła, prawda?”. Ludzie śmiali się, bo powiedziały to jeszcze takie małe dzieci. I wtedy owa dziewczynka⁵⁴ ułożyła wiersz:

*Jeśli naprawdę
Miejsce to nazywają
Skrzydłami ptaka,
Hejże! Polećmy na nich
Aż do samej stolicy.*

„Hejże do stolicy” – to pragnienie tkwiło w sercach wszystkich. Jednak wiersz ten spodobał się pasażerom także z innego powodu. Mężczyźni i kobiety wołali: „To szczerza prawda!”⁵⁵ i nie zapomnieli już nigdy tych strof. Patrząc na dzieci, które pytały o skrzydła ptaków, wspominali dziewczynkę, która odeszła – czyż kiedyś zdołają o niej zapomnieć?! Dzisiaj żałoba w szczególny sposób przepełniła serce jej matki⁵⁶. Ponieważ wracali w mniejszej liczbie, niż gdy wyjeżdżali ze stolicy, pewien człowiek przypomniał sobie słowa starej pieśni: „Najwyraźniej wraca ich mniej”⁵⁷ i ułożył taki oto wiersz:

*Czegoż to ludzie
Nie wymyślą na świecie?
Lecz pomyśl – co czuje matka
Na myśl o swoim dziecku?
Silniejszych uczuć nie znajdziesz⁵⁸.*

Podobnie recytowali inni...

12 dzień. Deszcz dziś nie pada. Ponieważ statki Fumutokiego i Koremochiego⁵⁹ były spóźnione, przypłynęli oni z Narashizu⁶⁰ prosto do Murotsu.

⁵⁴ Wyrażenie oryginalne: *arikeru omunawarawa* ‘owa dziewczynka; ta, co była [wcześniej]’, wskazuje prawdopodobnie na tożsamość tej postaci z dziewczynką występującą pod datą 7 dnia 1 miesiąca.

⁵⁵ Odwołanie się do kategorii estetycznej *makoto* – wiersz wzbudził zachwyt u słuchaczy nie tylko dlatego, że wyrażał ich pragnienie, by jak najszybciej dotrzeć do stolicy, lecz także dlatego, że był *geni* ‘zgodny z rzeczywistością, prawdziwy’, czyli wiernie oddawał stan ich serc.

⁵⁶ Czyli żony Tsurayukiego. Jest to konsekwencja w stosowaniu trzecioosobowej narracji.

⁵⁷ Aluzja do 412 wiersza z antologii *Kokinshū* (autor nieznan): *kita e yuku kari zo nakunaru tsurete koshi kazu wa taradezo kaeru beranaru*:

*Lecących na północ
Gęsi krzyk gdy słyszę
Myślę: najwyraźniej
Wraca ich mniej, niż
Gdy odlatywały.*

Komentarz zamieszczony w antologii przy tym utworze podaje, że strofy te ułożyła pewna kobieta wracająca samotnie do stolicy po śmierci swojego męża (por.: [64]).

⁵⁸ W oryginale: *yo no naka ni omoiaredomo ko o kouru omoi ni masaru omoi naki kana*. Wiersze bazujące na wieloznaczności czasownika *omou* były popularne w czasach Tsurayukiego. W tym utworze mamy do czynienia z trzema różnymi znaczeniami tego leksemu: poglądy, miłość i uczucia.

⁵⁹ 文時 Fumutoki i 維茂 Koremochi to postaci niepotwierdzone historycznie. Imię Fumutoki jest prawdopodobnie zakamuflowaną aluzją do syna Ki no Tsurayukiego, 時文 Tokibumiego.

⁶⁰ Przystań pomiędzy Hane a Murotsu.

13 dzień. O świcie była mżawka, która jednak po krótkim czasie ustała. Kobiety postanowiły się wykapać i udały się w jakieś bardziej ustronne miejsce. Ktoś, wpatrując się w morską dal, przeczytał wiersz:

Ach, białe chmury!

Tak podobne do fal.

Gdybyż tu był rybak,

– Gdzie kończy się morze

Zapytałbym go⁶¹.

Ponieważ minął już dziesiąty dzień, księżyc wygląda pięknie⁶². Od dnia wyjścia w morze kobiety nie ubierały jasnoczerwonych, jaskrawych szat. „To dla ochrony przed morskimi duchami” – powiadali wszyscy⁶³. Podobno, mając niejedno do ukrycia wśród trzciny [czyżby tylko wdzięki?], podciągali kimona [lecz serc nie odsłaniali] i pokazywali sobie swoje muszelki i pałki⁶⁴.

⁶¹ W oryginale: *kumo mo mina nami to zo miyuru ama mo gana izureka umi to toite shirubeku* mamy do czynienia z grą słów bazującą na wieloznaczności słowa *ama*: 天 znaczy 'niebo', 海人 – 'rybak', wreszcie 海女 było określeniem kobiety-poławiaczki perł, małży i innych owoców morza.

⁶² Zbliżała się pełnia, która przypadała na 15 dzień miesiąca księżycowego.

⁶³ Istniał przesąd, że duchy morza mogą żądać ofiary z najpiękniejszej dziewczyny na statku. Dlatego kobiety nie ubierały aż do tego dnia jaskrawoczerwonych, eleganckich szat, by nie zwrócić na siebie uwagi demonów.

⁶⁴ Oryginalny tekst: *nan no ashikage ni kotodzukete, hoyo no tsuma no idzushi, sushiawabi o zo, kokoro ni mo aranu, hagi ni agete misekeru* jest najbardziej błyskotliwym językowo fragmentem w całym *Pamiętniku z Tosy*, potwierdzającym mistrzostwo w zakresie stylistyki i wielki talent Tsurayukiego. W tych zdaniach poeta w genialny sposób połączył głęboko prześnięte erotyką, grubiańskie żarty z bardzo finezyjną grą słów i ogromną erudycją. Pierwsza fraza *nan no ashikage ni kotodzukete* zawiera grę słów wynikającą z wieloznaczności wyrażenia *ashikage* – pierwszy człon *ashi* oznaczał zarówno 'trzciny' 葦, jak i przymiotnik 'zły' 悪し (negatywna ocena niemoralnych zabaw pasażerów). Z kolei morfem *kage* oznaczał zarówno 'schronienie, kryjówkę' (tutaj: schronienie z trzciny), jak i 'intymne części ciała, które ukrywa się przed ludźmi' (co dobrze oddaje polskie wyrażenie: ukrywać swe wdzięki). Następną frazę *hoyo no tsuma no izushi, sushiawabi o zo* stanowi wyraźna aluzja do bardzo dosadnego, wręcz grubiańskiego dowcipu na tematy damsko-męskie, popularnego wśród ludu – o jedzeniu sushi sporządzonego z *hoya* (rodzaj koralowca) wraz ze ślimakami *awabi* i małżami *igai* (pierwszy z tych składników, *hoya* – etymologicznie 'stary morski szczur' 老海鼠 – symbolizował męskie genitalia, natomiast dwa następne, *izushi* i *awabi* – żeńskie narządy płciowe). Wreszcie w ostatniej frazie z tego fragmentu, *hagi ni agete misekeru* mamy do czynienia z kolejną grą słów: z jednej strony wyrażenie to oznacza 'podciągający [kimona] ponad kolana, pokazywali sobie [swoje wdzięki]', z drugiej łatwo odczytać tutaj aluzję do metafory użytej przez Fujiwarę no Kanesuke w jego wierszu zamieszczonym pod numerem 1014 w antologii *Kokinshū* – *iisushika to mataka kokoro o hagi ni agete ama no kawara o kyō ya wataramu*

W nadziei, że kiedyś

Odsłonię cię

Tajniki swego serca (dosł. [podciągając aż do kolan] odsłonię „tydki serca”, czyli jego najintymniejszą stronę)

Przebyć chcę dziś dla ciebie

Niebiańską Mleczną Rzekę (por.: [64]).

Ta intertekstualność wyzwała dodatkowo grę słów w poprzedniej frazie: *kokoro ni mo aranu* to idiom, który z jednej strony oznaczał 'to niezamierzone, to wyszło niechcący', a z drugiej – 'to nie chodzi o serce, rzecz nie leży w sercu' (co podtrzymuje zawołaną krytykę obyczajów pasażerów).

14 dzień. Od rana pada deszcz i dlatego statek stoi ciągle w tym samym miejscu. Czcigodny Pasażer zachowuje dzisiaj post⁶⁵. Z braku odpowiedniego jedzenia, gdy upłynęła pora Konia⁶⁶, musiał kupić od Kapitana złowione wczoraj leszcze⁶⁷ i zaniechać postu. Nie mając pieniędzy, zapłacił mu ryżem. Później jeszcze nieraz tak bywało⁶⁸ – Kapitan statku przynosił leszcze i często dostawał w zamian ryż oraz sake. Najwyraźniej był zadowolony z takiej wymiany.

15 dzień. Dzisiaj nie gotowano ryżu z czerwoną fasolą azuki⁶⁹. Próżne są nasze żołądki, czas też tracimy na próżno⁷⁰. Z powodu złej pogody wciąż się wlecemy jak żółwie i już od ponad dwudziestu dni jesteśmy w drodze. Znowu dzień przeszedł na niczym i ludzie wpatrywali się tylko w morską toń. Jakaś dziewczynka wyrecytowała:

*Gdy wiatr się wzmaga,
One wraz z nim powstają.
Gdy cichnie – cichną również.
Widać, że wiatr i fale
Kochankowie na zawsze.*

Nie sądziliśmy, że wiersz takiego dziecka odda wiernie to, co w naszych sercach.

16 dzień. Ponieważ wicher i fale nie ustają, statek stoi ciągle w tym samym miejscu⁷¹. Wszyscy marzą tylko o jednym: „Oby morze się uspokoiło! Obyśmy jak najszybciej opłynęli miejsce zwane Przylądkiem”⁷². Jednak nie wygląda na to, żeby wkrótce miało się wypogodzić. Ktoś, widząc piętrzące się fale, ułożył wiersz:

*Choć powiadają,
Że to kraina, gdzie nawet
Szon nie osiada,*

rów dokonaną przez Tsurayukiego – nie chodziło o poetyckie odsłanianie tajników serca, lecz o bardzo przyziemne odsłanianie swojego ciała).

⁶⁵ Buddyizm nakazywał odprawiać post oczyszczający przez sześć dni w miesiącu: 8, 14, 15, 23, 29 i 30 dnia każdego miesiąca (stąd też termin buddyjski 六斎日 *rokusainichi* ‘sześć dni ascezy’). Post taki polegał na powstrzymaniu się od potraw mięsnych i spożywaniu wyłącznie jarzyn.

⁶⁶ Czyli po godzinie pierwszej po południu. Pora Konia *muma no toki* trwała od godziny jedenastej do trzynastej.

⁶⁷ 鯛 *Tai* to rodzaj morskiego leszcza.

⁶⁸ W oryginale: *kakaru koto naho arinu*. Jest to kolejny z autotematycznych komentarzy wplecionych w tekst, świadczący o naddanym uporządkowaniu w strukturze *Pamiętnika z Tosy*, co należy postrzegać jako jeden z wyznaczników literackości dzieła. Por. również 8 dzień 2 miesiąca.

⁶⁹ Święto *azukigayu* (‘ryż gotowany z fasolą azuki’) przypadało na 15 dzień pierwszego miesiąca, czyli pełnię księżyca (*mochitsuki*) według kalendarza księżycowego. Spożycie tejże potrawy w ten dzień miało uchronić od zła przez cały rok.

⁷⁰ Gra słów oparta na wyrażeniu *kuchi oshiku* (forma przysłówkowa od przymiotnika *kuchi oshi* ‘żałosny, wywołujący żal’, a także ‘nudny, bezsensowny’), gdzie element tego frazeologizmu *kuchi* ‘usta’ wchodzi w relację z poprzednią frazą: *azukigayu nizu* (dosł. ‘usta tęsknią, żałują, że nie gotowano ryżu z fasolą azuki’).

⁷¹ Czyli w Murotsu.

⁷² *Misaki to iu tokoro* oznacza oczywiście przylądek Muroto (Murotozaki), jedno z bardziej niebezpiecznych miejsc na szlaku z Tosy do stolicy.

*Popatrz, jak pośród fal
Śniegiem przysypało*⁷³.

Tak oto od momentu, gdy wsiedliśmy na statek, minęło już dwadzieścia i pięć dni.

17 dzień. Chmury, które zakrywały niebo, rozplynęły się. Księżycowa noc jest zadziwiająco piękna i wiosłując, wypływamy na pełne morze. Wydaje się, jakby firmament i dno morskie zlały się w jedno. W dawnych czasach pewien człowiek napisał ponoć: „Wiosło przebija księżyc na grzbietach fal, statek wypycha niebo pod wodę”⁷⁴. Lecz słyszałam te słowa tylko przelotnie, nie pamiętam gdzie. Ktoś ułożył wiersz:

*Plniemy po księżycu,
Co spod fal błyska.
Gałęzie cynamonowca,
Który na nim rośnie,
O wiosła nasze haczą.
Usłyszawszy to, ktoś inny wyrecytował:
Gdy odwiecznego nieba
Odbicie w wodzie oglądam,
Smutno jest płynąć
Po przestworzu, co leży
Głęboko pod falami*⁷⁵.

⁷³ W oryginale: *shimo dani mo okanu kata zo to iu naredo nami no naka ni wa yuki zo furikeru*. Wyrażenie *shimo dani mo okanu kata zo to iu* (powiadają, że to kraina, gdzie nawet szron nie osiada) jest wyraźną aluzją do fragmentu wiersza jednego z najwybitniejszych poetów chińskich z czasów dynastii Tang, 白居易 Bai Ju Yi: 「誰言南國無霜雪」 *shui yan nan guo wu shuang xue* (Powiadają, że w południowych krajach nie ma szronu i śniegu). Z kolei w drugiej części wiersza poeta przyrównuje do śniegu grzebień fal.

⁷⁴ Parafraza fragmentu wiersza chińskiego poety, 賈島 Jia Dao: 「棹穿波底月、船壓水中天」 *dao chuan bo di yue chuan ya shui zhong tian* (wiosło przebija księżyc pod falami, statek wypycha niebo pod wodę). W tym fragmencie *Pamiętnika z Tosy* po raz kolejny ujawnia się konsekwencja Tsurayukiego w konstruowaniu fikcyjnego narratora. Cytat z poematu Jia Dao podany został w stylu, zwanym *kambun kundoku* (odczytywanie po japońsku – dosł. odczytywanie głosami tekstów chińskich, bez zmieniania szyku, a tylko z dodaniem morfemów gramatycznych) z inwersją orzeczenia: *sao wa ugatsu nami no ue no tsuki o, fune wa osou umi no uchi no sora o*. Cytat ten razi swoim stylem na tle żywej japońszczyzny pozostałych partii narracyjnych. Ponadto kobieta-narrator w ówczesnym społeczeństwie raczej nie mogła posiadać erudycji w zakresie klasycznej poezji chińskiej (por. również autotematyczny komentarz narratora: *karauta wa kore ni ekakazu* ‘wierszy chińskich zapisać tutaj nie potrafię’ przy 26 dniu 12 miesiąca). W tej sytuacji Tsurayuki czuł się w obowiązku nadać większe pozory prawdopodobieństwa swojemu narratorowi i uczynił to za pomocą dwóch środków: drobnego przekłamania w cytowanym fragmencie poematu (u Jia Dao księżyc odbija się u dołu fali – co jest bardziej logiczne niż na jej grzbiecie) i autokomentarza w następnym zdaniu – *kikizare ni kikeru nari* (słyszałam te słowa tylko przelotnie [nie pamiętałam gdzie]).

⁷⁵ Obydwa powyższe wiersze są luźnymi parafrazami cytowanego fragmentu poematu Jia Dao. Według starej legendy chińskiej na księżycu rośnie olbrzymie drzewo cynamonowe, które każdej nocy próbuje ściąć człowiek o imieniu Wu Gang, a jednak drzewo odrasta w ciągu następnego dnia.

Gdy tak komponowali poematy, zaczęło świtać i Kapitan statku rzekł: „Patrzcie, jak nagle zebrały się czarne chmury. Z pewnością zerwie się wichura. Zawróćmy nasz statek”. Statek zawrócił do portu. Wtedy zaczęła się ulewa. Jakież to smutne.

18 dzień. Ciągłe w tym samym miejscu. Morze jest wzburzone i dlatego statek nie wypływa. Dziś przed naszymi oczami – w pobliżu i w oddali – rozpościerają się przepiękne widoki⁷⁶. Jednak tak jesteśmy zniecierpliwione tą przerwą w podróży, że nie potrafimy o niczym innym myśleć. Mężczyźni – najwyraźniej dla otuchy – deklamują wiersze po chińsku. Statek nie odpływa, wszystkich ogarnia smutek i oto pewien człowiek recytuje:

*Skąły przybrzeżne,
Do których pędzą fale!
Na pory roku
Nie bacząc, pada wciąż
Na was śnieg z białej piany.*

Ten wiersz ułożył ktoś, kto nie komponuje na co dzień poezji. Ktoś inny wtedy tak odpowiedział:

*To wichur pędzi
Fale bijące o skały,
Na których śliwa bieleje.
Lecz kwiat jej nie zwiastuje
Ni słowika, ni wiosny.*

Usłyszawszy, że wiersze te są całkiem niezłe, starzec, uważany za najważniejszego na statku, aby rozwiać ogarniający go od wielu dni smutek, ułożył takie strofy:

*To wichru sprawka!
Nie wiesz – śnieg czy śliwy kwiat,
Wstające fale tak pędzi
Ludzi. Lecz uważajcie!
Oszukać tylko ich pragnie⁷⁷.*

Pewien człowiek, usłyszawszy te wiersze, sam ułożył swój własny. Gdy recytował, sylab w jego wierszu okazało się być trzydzieści i siedem. Nikt nie

⁷⁶ Nagły zachwyt narratora nad malowniczym klifowym wybrzeżem (choć od 11 dnia statek stoi wciąż w tej samej przystani w Murotsu) daje się wytłumaczyć tylko tym, że w 18 dniu podróży – ni podążając trochę na wschód – musieli dojrzeć przepiękny, skalisty cypel Muroto.

⁷⁷ Rzeczywistym autorem powyższych trzech wierszy był Ki no Tsurayuki. W utworach tych przejawiał się ogromny kunszt poetycki Tsurayukiego. W pierwszej *tanka* poeta wykorzystał porównanie piany z bijących o skały fal morskich do padającego śniegu, który „pada wciąż, na pory roku nie bacząc” *toshitsuki o itsu to mo wakanu yuki*. W drugim utworze piana morska przyrównana została do bielejących kwiatów śliwy – ponieważ jednak jest to tylko porównanie, kwiaty te nie są zwiastunem ani pojawienia się słowików, ani nadejścia wiosny (bardzo częsty topos w poezji starożytności – kwiaty śliwy i słowik symbolizowały wiosnę). Ostatni utwór należy interpretować jako podsumowanie dwu poprzednich – poeta precyzyjnie połączył w nim wykorzystane we wcześniejszych *tankach* tropy stylistyczne. Wszystkie trzy utwory wykorzystują ponadto *kakekotoba* zbudowane na bazie czasownika *yosuyoru* – *iso buri no yosuru iso ni wa, kaze ni yoru nami no iso ni wa* czy też wreszcie *fuku kaze zo yosetsutsu hito o*.

mógł wytrzymać, wszyscy zaczęli chichotać. Niedoszłemu poecie zrobiło się przykro i mamrotał coś pod nosem, próbując się bronić. Lecząc to za wiersz – chcesz go powtórzyć, a nie potrafisz! Choćbyś zapisał, nie wiesz, jak go prawidłowo odczytać. Dziś nawet wymówić go trudno, a coś dopiero, jeśli później spróbowałbyś go powtórzyć!

19 dzień. Dzisiaj jest brzydka pogoda i dlatego statek nie wypływa.

20 dzień. Tak samo jak wczoraj – statek nie odpływa. Wszyscy żalą się i utyskują. Ogarnia ich zniecierpliwienie i jedyne, co potrafią robić, to liczyć, ile już minęło dni: „Ile dziś dni upływa? – Dwadzieścia. – Trzydzieści” – aż ich paluchy⁷⁸ rozboleły. Jakież to smutne. Nocą nikt nie śpi. Ukazał się księżyc dwudziestej nocy. Nie ma tutaj gór⁷⁹ i księżyc wygląda tak, jakby wylał się prosto z morza. Czyż nie podobnie wyglądał księżyc, na który spoglądał w dawnych czasach człowiek o imieniu Abe no Nakamaro⁸⁰, gdy zbierał się do powrotu w rodzinne strony z podróży po ziemi chińskiej? Powiadają, że tam, gdzie miał wsiąść na statek, zebrало się wielu mieszkańców owej krainy, którzy urządzili mu „końskie pożegnanie” i smućąc się z powodu jego odjazdu, komponowali wiersze chińskie. Najwyraźniej wciąż było im mało poezji, ponieważ pozostali tam, dopóki nie ukazał się księżyc dwudziestej nocy. Wyłonił się on prosto z morza. Patrząc na niego, pan Nakamaro ponoć rzekł: „W moim kraju w zamierzonych czasach bogowie układali podobne wiersze, a teraz ludzie – wielcy i mali – tak jak i my recytują je z żalu na myśl o rozłące, kiedy się radują czy kiedy ich gryzie smutek”⁸¹. I powiedziawszy to, ułożył takie strofy:

*Gdy wpatruję się
W błękit morskiej toni
Ach! Przecież to ten sam księżyc
Wschodził zza gór Mikasa
W rodzinnej Kasuga.*

⁷⁸ W oryginale *oyobi mo sokonawarenu beshi* pojawia się słowo *oyobi* (palce), które było potocznym, kolokwialnym odpowiednikiem eleganckiego *yubi*. Kolokwialny, żargonowy rejestr tego leksemu potwierdza także 「和名類聚抄」 *Wamyō ruijūshō* (Wybór systematyczny wyrazów japońskich – pierwszy słownik japoński, zredagowany przez Minamoto no Shitagō w latach 931–938). Używanie przez Tsurayukiego słownictwa przynależnego do języka, którym posługiwali się przedstawiciele niższych klas społecznych, można uważać za kolejny środek uprawdopodobnienia konstrukcji fikcjonalnego narratora – kobiety zajmującej zdecydowanie niższą pozycję społeczną niż gubernator Tosa.

⁷⁹ Przeciwnie, cypel Muroto jest wysoką na ponad 100 m skałą, wcinającą się klifowym zboczem w morze. Kolejna z „pomyłek” topograficznych Tsurayukiego – być może środek służący kreowaniu fikcji literackiej.

⁸⁰ 阿倍仲麻呂 Abe no Nakamaro (698–770). Uczestnik ósmej japońskiej misji do imperium Tangów (717), po wieloletniej służbie na dworze cesarza Xuan Zonga obdarzony godnością gubernatora Wietnamu, w roku 753 zapragnął powrócić do kraju. Jednak wyprawa zakończyła się zatonieniem statków u wybrzeży Chin. Nakamaro ocalał z tej katastrofy, lecz nigdy już nie było mu dane powrócić do ojczyzny – zmarł w Chang'anie w wieku 72 lat.

⁸¹ Fikcyjna wypowiedź Abe no Nakamaro jest właściwie streszczeniem poglądów samego Tsurayukiego odnośnie do genezy poezji przedstawionych w przedmowie *Kanajo* do antologii *Kokin-shū* (por.: [28], s. 159 i n.).

„Lecz przecież ludzie z obcego kraju nie pojmą ze słuchu sensu naszych wierszy” – pomyślał Nakamaro i zapisał znaczenia słów znakami męskiego pisma, po czym objaśnił wszelkie subtelności pewnemu człowiekowi, który zdążył już przywyknąć do naszej mowy. Tamten, pojawiwszy sens tej poezji, był porażony jej pięknem. Choć w Chinach i w naszym kraju języki różnią się od siebie, to jednak światło księżycy wszędzie jest jednakowe i zapewne serca ludzkie też odczuwają tak samo⁸². I oto ktoś, wspominając owego przodka, ułożył taki wiersz:

*W stolicy księżyc
Spoglądał zza grzbietów gór,
A tutaj nagle
Wyłoniwszy się znad fal,
Za fale też zachodzi.*

21 dzień. Statek wypływa w porze Zająca⁸³. Za nim wypływają też inne. Spójrz – tak jakby na wiosenne morze opadły jesienne liście. Może nasze wyjątkowo żarliwe modły spowodowały, że nawet wiatr ustał. Zaświeciło przepięknie słońce i zaczęliśmy wiosłować. Jest z nami tutaj jedno dziecko, które zabraliśmy na statek z myślą, że później skorzystamy z jego pomocy. I oto to dziecko zaśpiewało żeglarską pieśń:

*Tam daleko, hen!
Moja ziemia, hej!
Ojca i matkę
Tam zostawiłem
Hejże, powróć do nich!
Powróć!*

Gdy tak wiosłowaliśmy, słuchając jego pieśni, na przybrzeżnych skałach przysiadły czarne ptaki. A pod skałami biły białe fale. Jak wyraził się Kapitan statku: „pod czarnymi ptakami biją białe fale”. Niby nic szczególnego w tych słowach, a jednak tak jakby słuchać poezji⁸⁴. Słowa Kapitana – niezwykle dla człowieka o takiej pozycji – wryły się nam w pamięć.

Gdy tak rozmawiając płynęliśmy dalej, Czcigodny Pasażer spojrzał na fale i rzekł: „Poczynając od samej prowincji Tosa, cały czas rozmyślałem o prze-

⁸² Sąd sformułowany w oparciu o kategorię estetyczną *makoto*, zakładającą wierność poezji (i uczuć, które „zrodziły” wiersz – por. [28], s. 159: „Pieśni japońskie wyrastają z nasienia serc ludzkich...”) względem świata zewnętrznego. Skoro więc księżyc i w Chinach, i w Japonii świeci tak samo, to ludzkie serca odczuwają też identycznie i poezja (pomimo barier językowych) może być rozumiana zarówno w jednym, jak i drugim kraju.

⁸³ Około piątej rano.

⁸⁴ Kolejna krytyka braku oglądy Kapitana statku (trzeba jednak ciągle pamiętać, że jest to postać fikcyjna). Wysilił się on na wypowiedź poetycką, lecz nie znając zasad poetyki, zdolny był wyłącznie do prostego porównania dwóch barw – czarnych ptaków i białych fal. Obraz ten w ogóle nie może równać się z kunsztowną metaforą płynących statków, które wydają jak rozrzucone na wiosennym morzu jesienne liście. Poeta nie tylko przeciwstawił tutaj pory roku, lecz również barwy – błękit morza i czerwień jesiennych liści.

strogach, że piraci zamierzają się na nas zemścić⁸⁵. Prócz tego morze wciąż kryje niebezpieczeństwa – i oto głowa moja cała posiwała. Cóż znaczy podróż drogą morską, gdy ma się siedemdziesiąt, osiemdziesiąt lat [i człowiek jest już u kresu swojej drogi].

Strażniku morskiej wyspy

Powiedz mi, co jest bielsze:

Śnieg włosów moich

Czy grzbiety fal spienionych?

Odpowiedz, Kapitanie!

22 dzień. Po wypłynięciu z wczorajszego miejsca postoju skierowano statek w stronę następnej przystani. W oddali widać góry. Jest na statku pewien dwięcioletni chłopiec, bardzo dziecinny jak na swój wiek. Obserwując, jak wraz z naszym statkiem góry w oddali także zdają się płynąć, chłopczyk wyrecytował przedziwny wiersz. Oto on:

Jeśli spoglądać

Ze statku, którym płyniemy,

Góry w oddali

Zdają się płynąć z nami.

Czy sosny o tym wiedzą?

Jak na tak małego chłopczyka, wiersz ten wydawał się bardzo odpowiedni.

Morze jest dzisiaj wzburzone – skały przyprószył śnieg, na falach rozkwitają kwiaty śliwy⁸⁶. Ktoś ułożył wiersz:

Dla Twego ucha

To tylko plusk fal.

Lecz na ich kolor spójrz!

Ach! Nigdy nie rozpoznasz,

Gdzie leży śnieg, gdzie kwiaty⁸⁷.

23 dzień. Świeciło słońce, lecz później niebo się zachmurzyło. Powiadają, że w tej okolicy⁸⁸ istnieje niebezpieczeństwo napaści piratów, dlatego zanoszono modły do bóstw i Buddy.

24 dzień. Tam gdzie i wczoraj.

25 dzień. Marynarze mówią: „Północny wiatr jest niepomysłny”⁸⁹ i dlatego statek nie wypływa. Wciąż słyszy się o tym, że ścigają nas piraci.

⁸⁵ Tsurayuki jako gubernator Tosy odpowiadał za bezpieczeństwo na szlakach morskich na południe od Sikoku. Był to okres, kiedy administracja cesarska podejmowała dość aktywne działania mające na celu ukrócenie zuchwałości piratów. Zanoszono też regularnie modły w tej intencji do najznajmniejszych świątyń buddyjskich i świątyń shintoistycznych.

⁸⁶ W oryginale: *kyō, umi arage nite, iso ni yuki furi, nami no hana sakeri*. Bardzo poetycki obraz wzburzonego morza – biała piana bijących o skalisty brzeg fal przyrównana została do padającego śniegu i zakwitających na falach kwiatów śliwy. Tsurayuki nawiązuje tutaj do symboliki zastosowanej w 18 dniu 1 miesiąca.

⁸⁷ Wiersz ten jest odpowiedzią na utwory z 18 dnia 1 miesiąca.

⁸⁸ Okolice dzisiejszego miasta Hiwasa w prefekturze Tokushima (wschodnie Sikoku).

⁸⁹ Po wypłynięciu z Hiwasy i ominięciu przylądka Kamoda (*Kamoda misaki*) północny wiatr mógł ściągnąć podróżnych na otwarte morze – na środek cieśniny Kii (*Kii suidō*) oddzielającej wyspy Sikoku i Honsiu. Jednak w ówczesnych czasach marynarze – z uwagi na niebezpieczeństwo

26 dzień. Nie wiem, czy to prawda, ale powiadają, że piraci depczą nam po piętach i dlatego w środku nocy, wiosłując, wyprowadziliśmy nasz statek w morze. Po drodze natrafiamy na miejsce, gdzie odprawia się modły do bóstw shintoistycznych o pomyślną podróż. Kapitanowi statku kazano odprawić ceremonię „Nusa”⁹⁰ i kiedy wyrzucił papierowe paski w kierunku wschodnim, pełen pokory skierował do bóstw słowa takiej modlitwy: „O bogowie! Niechaj nasz statek jeszcze szybciej płynie w stronę, w którą wyrzuciłem ofiarę”. Usłyszawszy to, jakaś dziewczynka wyrecytowała taki wiersz:

*Wietrze niosący ofiary
Wiej, nie ustawaj!
Zanieś te nusa bogom
Opiekunom morza
Strzegącym naszych dróg.*

Wiatr okazał się pomyślny i Kapitan – pełen dumy – radośnie zawołał: „Podnieście żagle!” Usłyszawszy szum żagli, starcy i dzieci bardzo się uradowali, myśląc: „Obyśmy jak najszybciej [dopłynęli do stolicy]”. Była wśród nich kobieta, którą zwali „wiekową damą z Awaji”. Ułożyła ona wiersz:

*Pomyślny wicher
Uderzył w dłonie żagli
Na naszym statku
Uciekającym klasnął,
Radując się wraz z nami.
Modlimy się, oby tylko była pogoda.*

27 dzień. Statek nie wypływa na pełne morze, ponieważ wieje wiatr i są wysokie fale. Wszyscy bardzo się smucą. Usłyszawszy, jak mężczyźni dla dodania sobie otuchy recytują wiersze chińskie o tym, że „stolica jest dalej, bo słońce można dostrzec” (czy coś w tym rodzaju)⁹¹, pewna kobieta ułożyła takie strofy:

*Cóż mi tam słońce?
Chmury na niebie tak bliskie,
Tylko je dotknąć.
Lecz do stolicy upragnionej
Droga daleka⁹².*

sztormów i napaści piratów – woleli trzymać się blisko brzegu, opływając od płn. wsch. wyspę Sikoku i później prowadząc statki wzdłuż brzegu wyspy Awaji.

⁹⁰ Modły zanoszone do bóstw sintoistycznych, połączone z potrząsaniem *nusa* – cienkimi paskami papieru przyczepionymi do długiej tyczki.

⁹¹ Aluzja do anegdoty zamieszczonej w chińskiej kronice 「晋書」 *Jin shu* ‘Kronika dynastii Jin’ (w 130 zwojach, ukończona w 646 r.). W szóstym zwoju tego dzieła znajdujemy opowieść o cesarzu Ming Di z wschodniej dynastii Jin. Widząc poselstwo przybywające z Chang’anu, ojciec cesarza zapytał syna, co jest bliższe – Chang’an czy słońce. Młody władca odpowiedział, że Chang’an, ponieważ ze słońca jeszcze żaden posłaniec nie przybył, a z Chang’anu już wiele razy przyjeżdżali. Jednak zapytany powtórnie następnego dnia podczas bankietu, Ming Di odrzekł, że słońce jest bliżej. Zdziwionemu ojcu wyjaśnił: „Słońce widzisz od razu, jak tylko otworzysz oczy, lecz Chang’anu nie dojrzysz”.

⁹² Swobodna poetycka improwizacja na temat owej anegdoty z *Jin shu*. *Aru omuna* (pewna kobieta, jakaś kobieta) zdaje się być kolejną wewnątrztekstową rolą Ki no Tsurayukiego, kolejną

A ktoś inny zaimprovizował tak:

Ten wiatr porywisty

Dopóki nie ucichnie,

Na morzu bałwan

Wstaje i droga poprzez fale

Dłży się coraz bardziej.

Wiatr nie ustawał przez cały dzień. Wszyscy, pstrykając palcami ze zniecierpliwienia⁹³, usnęli.

28 dzień. Całą noc bez przerwy padało. Rankiem także.

29 dzień. Statek wyrusza w drogę. Wiosłują w promieniach wschodzącego słońca. Widząc, że bardzo urosły im paznokcie, zaczęli rachować dni, lecz gdy stwierdzili, że dzisiaj jest dzień Szczura⁹⁴, nie obcinali ich. Przecież teraz jest „miesiąc przyjacielskich kontaktów”⁹⁵, więc rozprawiali o tym, jak obchodzi się dzień Szczura w stolicy. „Ach, gdybyśmy mieli małe sosenki”⁹⁶ – na próżno wołali pośrodku morza. Pewna kobieta napisała i wyrecytowała taki wiersz:

Czyżby to dzień dzisiejszy

Był dniem Szczura?

Ach, gdybym nurkowała,

I morską sosnę⁹⁷

Na pewno bym złowiła.

A cóż to – wiersz o dniu Szczura skomponowany na morzu? Pewien człowiek na to odpowiedział:

Choć to już dzisiaj,

Świeżych ziół nie zbieramy.

Na równinie Kasuga.

Zatoka, którą mijamy,

Tak do niej niepodobna.

Tak wiosłując rozmawiali.

postać, której użyczył głosu, by recytowała jego własne wiersze. Taka erudycja i swoboda w czerpaniu z chińskiej literatury klasycznej były czymś niespotykanym u kobiety w owych czasach.

⁹³ *Tsumahajiki* (pstrykanie palcami) było gestem wyrażającym zniecierpliwienie, rozdrażnienie (całą tą sytuacją, że wiatr nie ustawał), a jednocześnie gest ten miał symboliczne znaczenie w buddyzmie ezoterycznym – *danshi* (pstryknięcie) to najkrótsza buddyjska „jednostka czasu”, symbol ulotności chwili i otaczającego świata.

⁹⁴ Tym razem nie chodziło o policzenie, ile dni minęło od początku podróży (co często z nostalgią czynili pasażerowie statku), lecz o ustalenie, jaki to dzień w rachubie czasu opartej na zodiaku chińskim. Pomyślnym dniem do obcinania paznokci u rąk był dzień Wołu, natomiast paznokcie u nóg wolno było obcinać tylko w dzień Tygrysa.

⁹⁵ W oryginale: *mutsuki* było określeniem pierwszego miesiąca w kalendarzu księżycowym. Nazwa ta pochodziła od czasownika *mutsubu* (przyjaźnić się, być z kimś w dobrych stosunkach).

⁹⁶ Zazwyczaj w pierwszy dzień Szczura w pierwszym miesiącu nowego roku obchodzono święto *ne no hi*. W stolicy tego dnia cesarz wydawał bankiet (zwykle na równinie Kasuga w pobliżu Nary), podczas którego, wrywając z korzeniami młode sosenki, życzone sobie długich lat życia. Z czasem obchody tego święta połączono ze świętem Młodych Ziół.

⁹⁷ *Umimatsu* (morska sosna) to nazwa własna jadalnego wodorostu z rodziny zielenic. Jednocześnie morfem *matsu* (sosna) jest aluzją do wspomnianych wyżej obchodów dnia Szczura.

Statek zatrzymał się w bardzo malowniczym miejscu. Gdy zapytaliśmy: „Gdzie jesteście? Co to za miejsce?”, odpowiedziano nam: „Przystań Tosa”. Okazuje się, że jest wśród nas kobieta, która kiedyś mieszkała w miejscowości o nazwie Tosa. Ona też rzekła: „Mieszkałam kiedyś przez pewien czas w miejscowości o podobnej nazwie. Czyż to nie cudowne!”. Gdy to powiedziała, ułożyła wiersz:

*Dlatego że to miejsce
Nosi to samo imię
Co wieś, gdzie lata żyłam,
Oczarowana patrzę,
Jak pędzą ku mnie fale.*

30 dzień. Nie ma deszczu ani nie wieje wiatr. Na wieść o tym, że piraci nocami nie grasują, wyprowadzono statek dopiero po zmroku, aby przeciąć cieśninę Awa⁹⁸. Ponieważ rzecz działa się nocą, nikt nie mógł rozeznaczyć, gdzie zachód, a gdzie wschód. Mężczyźni i kobiety w rozpaczli modlili się do bóstw oraz Buddy i tak przepłynęli cieśninę. Gdzieś około pory Tygrysa lub Zająca⁹⁹ statek minął miejsce o nazwie Nushima¹⁰⁰ i przeciął tak zwaną Tanagawa. W rozpaczliwym pośpiechu dotarliśmy do miejscowości Nada w kraju Izumi¹⁰¹. Dzisiaj morze spokojne, nie ma śladu fal. Widać bogowie darzą nas swoją łaską. Mija właśnie trzydzieści i dziewięć dni od momentu, gdy wsiedliśmy na statek. Przybyliśmy wreszcie do prowincji Izumi, w której nie ma już piratów.

1 dzień 2 miesiąca. Cały ranek padał deszcz. Ustał około pory Konia i wtedy, wiosłując, wyruszają z miejscowości Nada w Izumi. Morze spokojne – tak jak i wczoraj nie ma wiatru ani nie widać fal. Statek mija bór sosnowy na Czarnym Przylądku. Nazwa przylądka – czarny, kolor sosny – zielony, fale bijące o skalisty brzeg podobne są do śniegu, muszle – ciemnoczerwone, więc do pięciu kolorów brakuje jeszcze tylko jednego¹⁰². Dzisiaj, poczynając od miejsca zwanego Zatoką Szkatułki, trzeba ciągnąć statek na linach. W trakcie tej przeprawy ktoś komponuje wiersz:

*Gdy fale dziś ucichły
W tej Zatoce
Szkatułki z klejnotami,
Któż nie dojrzy, że morze*

⁹⁸ Awa mito to dzisiejsza cieśnina Naruto (Naruto kaikyō), przesmyk o szerokości 1400 m, pomiędzy wyspą Awaji a wybrzeżem Sikoku (koło miasta Naruto w prefekturze Tokushima).

⁹⁹ W oryginale: *torau no toki bakarini*. Pora Tygrysa to okres pomiędzy trzecią a piątą nad ranem. Pora Zająca następowała później, trwając od piątej do siódmej.

¹⁰⁰ Nushima to wysepka położona ok. 4 km na południe od wyspy Awaji.

¹⁰¹ Tsurayuki najwyraźniej rozmyślnie zamienił nazwy dwu ostatnich miejscowości, co można uważać za kolejny środek konstruowania fikcyjności dzieła. „Nada w kraju Izumi” odpowiadała miejscowości Nada (dzisiejsze Nandan) na wyspie Awaji, natomiast Tanagawa to ówczesna Tanagawa minato (położona właśnie w prowincji Izumi), pierwsza przystań morska, witająca żeglarzy wpływających do zatoki Ōsaka.

¹⁰² Tsurayuki odwołuje się tutaj do chińskiej koncepcji pięciu żywiołów, które symbolizowało pięć podstawowych kolorów. W powyższym obrazie poetyckim brakuje więc koloru żółtego, który był symbolem ziemi.

*Do zwierciadła podobne?*¹⁰³

Potem też Czcigodny Pasażer z bólem w głosie rzekł: „Oto już drugi miesiąc nastał” i nie mogąc znieść cierpienia, dodał tylko: „Inni też o tym mówią”, po czym dla otuchy ułożył wiersz:

*Wiosennych dni tak długich
Jak lina, która ciągnie
Nasz statek przez suchy ląd,
Czterdzieści czy pięćdziesiąt
Aż tutaj spędziliśmy.*

Ci, którzy go słyszeli, zapewne szeptali pomiędzy sobą: „Cóż to! Takie proste, niewyszukane strofy!” Lecz gdy tylko ktoś rzekł: „Nie narzekajcie na wiersze, które nasz Czcigodny Pasażer z wielkim trudem ułożył i uważa je za dobre”, szepty ustały.

Nagle zerwał się wicher i podniosły się fale, więc zatrzymali statek.

2 dzień. Deszcz i wiatr nie ustają. Cały dzień i noc bez przerwy zanoszą modły do bóstw i Buddy.

3 dzień. Sytuacja na morzu taka sama jak wczoraj i dlatego statek nie wypływa. Wiatr wieje nieustannie i morskie fale to biją o skały, to znowu się cofają. I do tego ta pieśń (jakże pasująca do widoku):

*Po cóż tę nić uprzedłam?
Skoro o brzeg wciąż biją
Fa-le-jesz też szmaragdy.
Choćbyś morze wylała,
Nanizać ich nie mogę*¹⁰⁴.
Tak minął dzień.

4 dzień. „Dziś wiatr i chmury wróżą wyjątkowo złą pogodę” – rzekł Kapitan i dlatego nie wyprowadzali statku w morze. Jednak przez cały dzień ani wiatr się nie zerwał, ani też fale się nie podniosły. Z Kapitana taki głupiec, że nawet pogody nie potrafi przepowiedzieć.

Na plaży w miejscu postoju leży mnóstwo różnorodnych kolorowych muszli i kamieni. Patrząc na nie ktoś z pasażerów, z tęsknoty za tą, co już odeszła¹⁰⁵, ułożył taki wiersz:

*Niech znów przyniosą
Muskające brzeg fale
„Muszelki zapomnienia”
O tej, którą kochałem.
Pozbieram je na brzegu.*

¹⁰³ W oryginale: *tamakushige hako no ura nami tatanu hi wa umi o kagami to tare ka mizara-mu*. Wyrażenie *tamakushige hako* oznaczało puzderko z kosmetykami, używane przez ówczesne damy dworu. Tutaj epitet *tamakushige* został użyty w funkcji tropu stylistycznego do reinterpretacji nazwy własnej *Hako no Ura* (Zatoka Szkatułki).

¹⁰⁴ W oryginale: *O o yorite kai naki mono wa ochitsumoru namida no tama o nukanu narikeri*.

W wierszu tym zastosowany został trop stylistyczny *kakekotoba*, wiążący dwa słowa: *nami* 'fale' i *namida* 'łzy'.

¹⁰⁵ „Ta, co już odeszła” (*mukashi no hito*) to oczywiście zmarła córeczka Tsurayukiego.

Słyszając to, ktoś inny¹⁰⁶ nie wytrzymał i aby oderwać się od ciągłego myślenia o morskiej podróży, taką dał odpowiedź:

*Po cóż mi zbierać
Muszelki zapomnienia?
W moim sercu na zawsze
Pozostanie tęsknota
Za tą zmarłą perelką¹⁰⁷.*

Wygląda na to, że rodzicom pomieszało się w głowach z powodu tej zmarłej dziewczynki. Ktoś obcy mógłby spytać: „Czyż naprawdę była ona podobna do perelki?”. A jednak mówi się: „Jak śliczna była twarzyczka zmarłego dziecka!”.

A oto wiersz, który ułożyła pewna kobieta utyskując na to, że cały dzień spędziliśmy w jednym i tym samym miejscu:

*O Izumi – Źródło,
Którego chłodu nie zaznasz,
Choćbyś umoczył ręce
Nie zaczerpnąwszy wody.
Spędzamy tu dzień cały¹⁰⁸.*

5 dzień. Dzisiaj wreszcie wyruszamy z Nada w Izumi, kierując się do przystani w Ozu. Wzrok nasz jak bór sosnowy sięga daleko aż po sam widnokrąg. Wszyscy jesteśmy strapieni i oto wiersz, który ułożyliśmy:

*Choć wciąż płyniemy,
To nie możemy uciec
Od sosnowego boru
W Ozu; jakby uprzedła
Wszystko kochana moja.*

Gdy tak rozmawialiśmy, rozległa się komenda: „Szybciej ciągnąć statek! Póki jest pogoda” i Kapitan zawołał do pasażerów:

*Zgodnie z rozkazem,
Który przyszedł ze statku:
Nim wiatr północny
Silniej tutaj zawieje,
Linę ciągnijcie szybciej!*

Słowa Kapitana mimowolnie stały się podobne do pieśni. Na pewno nie miał on takiej intencji: „Oto wygłoszę teraz coś na kształt wiersza”. Lecz ci, którzy słyszeli, stwierdzili: „Zadziwiające! Tak jakby recytował wiersz”. A gdy spróbowali zapisać słowa Kapitana, faktycznie było 31 sylab.

Ludzie cały dzień modlili się: „O, fale, nie wstawajcie!” i dlatego wiatr dzisiaj uciął i morze jest spokojne. Właśnie minęliśmy miejsce, gdzie zbierały się

¹⁰⁶ Ki no Tsurayuki.

¹⁰⁷ Odpowiedź jest o wiele bardziej dramatyczna od pierwszej tanki. Podmiot liryczny nie oczekuje takiego pocieszenia – na cóż mu „muszelki zapomnienia” wobec wartości perły, którą utracił. *Shiratama* ‘biały klejnot; perła’ było określeniem ukochanego dziecka.

¹⁰⁸ Gra słów oparta na aluzji do etymologii nazwy prowincji Izumi ‘źródło’. Podmiot liryczny wyraża niezadowolenie z tego, że spędzili cały dzień na niczym, nie nabierając nawet wody z tego „źródła”.

krzyczące mewy. Jakieś dziecko w przystępie radości ze zbliżania się do stolicy przeczytało wiersz:

*Wiem – to dzięki modlitwom
Wiatr morski ucichł.
Jedno jest tylko dziwne,
Że nawet mewy
Zdają się morską pianą.*

Statek wciąż posuwa się do przodu i oto widać przepiękny bór sosnowy w miejscowości Ishizu, a w oddali ciągnie się piaszczysty brzeg morza. Dalej mijamy okolice Sumiyoshi. Pewien człowiek ułożył wiersz:

*Wystarczy spojrzeć –
Od razu zrozumiałem:
Wcześniej niż sosna
Z zatoki Suminoe
To ja się zestarzałem.*

I oto matka tej, która odeszła, nie zapominając o niej ani na dzień, ani na godzinę, przeczytała wiersz:

*Skierujcie statek
W zatokę Suminoe
Nie wiem, czy sens jest,
By trawę zapomnienia
Rwać; lecz trzeba mi pójść tam.*

To wcale nie znaczy, że chciała ona zapomnieć o córce; pragnęła natomiast zapomnieć na chwilę o swej tęsknocie, by odprężona móc tęsknić z większą siłą.

Gdy tak rozmawiając lub pogrążając się w zadumie, sunęliśmy do przodu, nagle zerwał się wiatr i mimo starań wioślarzy statek zaczęło coraz bardziej znosić do tyłu tak, że omal nie zatonał.

„To czcigodni bogowie z Sumiyoshi” – rzekł Kapitan. „Widocznie zapragnęli ofiary”.

Ależ te bóstwa są sprytne – potrafią się cenić. Zaraz też Kapitan zawołał: „Pozwólcie łaskawie złożyć im ofiary”. Tak jak powiedział, ofiarowano nusa. Lecz chociaż dopełniono całego ceremoniału, wiatr wiał coraz silniej i fale były coraz wyższe. Ponieważ zwiększało się niebezpieczeństwo zatonięcia, Kapitan ponownie zawołał: „Wasz statek ani drgnie, dlatego, że nusa nie zadowolili bogów. Ofiarujcie im coś takiego, co ich uraduje”. Ponownie zrobiliśmy tak, jak kazał.

„Cóż nam czynić?” – wołaliśmy. „Nawet oczu człowiek ma dwoje, a zwierciadło mamy tylko jedno. Ale ofiarujmy je bogom!”¹⁰⁹ Gdy tylko wrzuciliśmy zwierciadło do morza, zrobiło się nam strasznie go szkoda. Lecz morze natychmiast stało się gładkie jak zwierciadło i ktoś wtedy ułożył wiersz:

*Serca potężnych bogów
Wyraźne jak na dłoni,
A my tylko zwierciadło*

¹⁰⁹ Popularne wówczas przysłowie znaczące: „Ofiarujmy to, co mamy najcenniejszego”.

*We wzburzone morze
Wrzuciliśmy.*

Te bóstwa są zupełnie niepodobne do tych, których zwą bogami z Suminoe, bogami trawy zapomnienia i młodych sosen na brzegu. W zwierciadle ujrzelśmy ich serca z całą wyrazistością. Serce Kapitana też okazało się podobne.

6 dzień. Posuwając się wzdłuż pali¹¹⁰ wyznaczających drogę statku, dotarli do Naniwy i wpłynęli do delty rzeki¹¹¹. Wszyscy podróżni, nawet starcy, przykładali dłonie do czoła, radując się jak nigdy dotąd. Wiekowa dama z Awaji, która cierpiała na chorobę morską, radując się, rzekła: „Już blisko do stolicy”. Wychylając się za burtę, ułożyła wiersz:

*Przejęci zalem
Spieszyliśmy czym prędzej
Do zatoki Naniwa.
I oto trzciny wiosłem
Rozgarniając wpływamy.*

Wszyscy się zdziwili, ponieważ zaśpiewała to dama, po której nikt się tego nie spodziewał. Nawet Czcigodny Pasażer, sam będąc w nie najlepszym nastroju, zawołał w zachwycie: „To wspaniałe! Zupełnie nie znać, że cierpiałaś, o Pani, na morską chorobę”.

7 dzień. Statek zagłębiał się coraz bardziej w deltę rzeki. Im bardziej posuwał się do przodu, tym coraz płytsza stawała się rzeka i ciężko było wiosłować – stąd załoga była okropnie utrudzona. Bardzo ciężko jest płynąć statkiem w górę rzeki. Czcigodny Pacjent na statku¹¹², będąc z natury człowiekiem nieokrzesanym, z pewnością nie miał do czynienia z czymś takim jak wiersze. Jednak wzruszony wierszami wiekowej damy z Awaji czy też pokrzepiony wieścią, że zbliżamy się do stolicy, z trudem ułożył dziwne strofy. Oto one:

*Gdy tak płyniemy
W górę rzeki Yodo,
Z powodu płycizn
I statek i ja
Bardzo dziś cierpimy.*

Najwyraźniej musiał to ułożyć w jakiejś malignie. I jakby mu było mało jednej pieśni, zaśpiewał ponownie:

*To z mojej winy
Płycizny mego serca
Są tak zdradliwe,
Że statek w nich grzęźnie
I cierpi razem ze mną.*

¹¹⁰ *Miotsukushi* były to pale wbijane w dno zatoki, delty rzeki itp., ostrzegające żeglarzy przed zdradliwymi mieliznami. Wymieniane także w 「延喜式」 *Engishiki* (*Przepisach ery Engi* – 927 r.).

¹¹¹ Chodzi o rzekę Yodo uchodzącą do zatoki Osaka.

¹¹² 舟君の病者 *funagimi no bōza* jest kolejnym epitetem Ki no Tsurayukiego, byłego gubernatora Tosa.

Ten wiersz nasz Czcigodny Pan ułożył, nie mogąc pewnie znieść nadmiernej radości ze zbliżania się do stolicy. „A jednak zaśpiewałem gorzej od starszej pani z Awaji. Lepiej bym milczał” – utyskiwał. Wtedy nastała noc i wszyscy posnęli.

8 dzień. Coraz trudniej jest płynąć w górę rzeki. Zatrzymaliśmy się w pobliżu miejsca o nazwie Cesarskie Pastwisko w Torikai¹¹³. Dzisiaj wieczorem nasz Czcigodny Pasażer bardzo cierpiał – odezwały się jego dawne dolegliwości. Pewien człowiek przyniósł świeże ryby. Odwdzięczyliśmy się miseczką ryżu. Mężczyźni ukradkiem szeptali: „Łowią sandacza na ziarenko ryżu”¹¹⁴. A jednak tak bywało. Lecz ponieważ dzisiaj pościmy, ryby są zbędne.

9 dzień. Zaraz o świcie niecierpliwie zaczęliśmy ciągnąć statek na linach w górę rzeki, lecz ponieważ nie było wody, wlekliśmy się jak żółwie. Docieramy do miejsca o nazwie Ujście przy przystani w Wada. Żebracy proszą o ryż, ryby i inne przysmaki. Dajemy im. Gdy tak ciągniemy statek, mijamy świątynię Nagisa¹¹⁵. Świątynia ta – jak wieść dawna głosi – była piękna i warta odwiedzenia. Za nią piętrzyły się wzgórza porośnięte sosnowym lasem, a na wewnętrznym dziedzińcu kwitły śliwy. Ludzie powiadają: „To miejsce dawniej było bardzo słynne”. „To przecież tutaj chūjō Ariwara no Narihira – niech spoczywa w pokoju – towarzysząc księciu Koretaka – oby również spoczywał w pokoju – ułożył taki wiersz:

*Jeśli by kwiaty
Wiśni nie zakwitały
Nigdy na świecie,
Wiosną serce człowieka
Byłoby spokojniejsze*¹¹⁶.

A pewien człowiek, który przebywał tu dzisiaj cały dzień, ułożył wiersz do brze oddający atmosferę tego miejsca:

*Choć sosny tutaj
I tysiąc lat już stoją
Powiew przeszłości,
Szum wiatru w ich gałęziach
Nie zmienił się od wieków.
A ktoś inny zaśpiewał tak:
Pan nasz czcigodny,
Dożywając dni swoich,
Śliw kwiatów pięknem
Napawał się, lecz one
Pachną tak, jak i kiedyś.*

¹¹³ Jedno z 32 cesarskich miejsc wypasu koni (podlegających 馬寮 *Meryō* – Urzędowi do spraw Koni), położone nad brzegiem rzeki Yodo w prowincji Settsu (w pobliżu Osaki). Później na tym miejscu powstała wieś Torikai.

¹¹⁴ Oryginalne przysłowie brzmi: *iibo shite motsu tsuru* 'łowić [dużą rybę] motsu na ziarenko ryżu'.

¹¹⁵ Przybytek ufundowany przez cesarza Montoku (827–858).

¹¹⁶ Por. 82. epizod z 「伊勢物語」 *Ise monogatari* (Opowieści z Ise).

Tak właśnie wymieniając wiersze, posuwamy się do przodu i radujemy się ze zbliżania się do stolicy.

Nikt spośród tych, którzy teraz z nami wracają, przy odjeździe nie miał jeszcze dzieci. Niektórym urodziły się podczas pobytu w Tosa. Kiedy statek stanął, pasażerowie z dziećmi na rękach zeszli na brzeg. Widząc to, matka tej, co odeszła, nie mogąc przezwyciężyć boleści, zaśpiewała przez łzy:

Ten, kto ich nie miał,

Dziś jedno, dwoje niesie.

Ja miałam dziecko,

Lecz wracam już bez niego!

Ach! Jakież to jest smutne!

Jakżeż mógł słuchać tego ojciec zmarłego dziecka! Jednak wiersze takie komponowano bynajmniej nie dlatego, że wszystkim się podobały. Powiadają, że zarówno w ziemi chińskiej, jak i w naszym kraju czyni się tak, kiedy brakuje sił, by cierpliwie znosić własne przeżycia.

Na wieczór zatrzymujemy się w miejscu zwanym Udono.

10 dzień. Z uwagi na pewne przeszkody statek nie płynął dziś w górę rzeki.

11 dzień. Padał trochę deszcz, lecz później przestał. Posuwając się dalej, na wschodzie dostrzegliśmy pasmo gór. Gdy spyaliśmy miejscowych, powiedzieli: „To świątynia Yahata”¹¹⁷. Ustyszawszy to, wszyscy radowali się i wznosili dziękczynne modły.

A oto już most w Yamazaki!¹¹⁸ Radość wszystkich nie zna granic. Zatrzymują statek przy nadbrzeżu świątyni Sōōji¹¹⁹, ponieważ muszą pozatapiać różne sprawy. Brzeg rzeki porastają liczne wierzby. Pewien człowiek, widząc odbicie drzew w wodzie, ułożył wiersz:

Patrząc na rzekę,

Widzę, że drobne fale

Jak gdyby tkały

Na zielonej osnowie

Z odbicia wierzby przy brzegu.

12 dzień. Postój w Yamazaki.

13 dzień. Ciągłe jeszcze w Yamazaki.

14 dzień. Pada deszcz. Wysłano umyślnego do stolicy po powozy.

15 dzień. Przyciągnięto powozy. Gubernator, dość już mając życia na statku, przeniósł się do domu pewnego człowieka. Tam uradowali się wielce i wyprawili nam wspaniałe przyjęcie. Widząc (ludzi przybyłych w) gościnę, jaką nam tu ofiarują¹²⁰, dziwne myśli przychodzą nam do głowy¹²¹. Jednak odwiedzamy

¹¹⁷ Sintoistyczna świątynia bóstwa Hachimana.

¹¹⁸ Most w Yamazaki znajdował się u podnóża góry Otokoyama.

¹¹⁹ Świątynia buddyjska na zachód od mostu w Yamazaki.

¹²⁰ W oryginale *kono aruji no, mata aruji no yoki o miru ni* (podkr. – K.O.) mamy do czynienia z grą słów opartą na dwuznaczności słowa *aruji* – gospodarz i przyjęcie.

¹²¹ Wyrażenie *utate omōyu* jest aluzją do domniemywanych nieszczerych intencji gospodarzy, jakoby liczących na bogactwo powracającego z Tosa gubernatora.

się gospodarzom na różne sposoby. Wszakże zachowanie i maniery tych ludzi są znośne i zgodne z etykietą.

16 dzień. Wieczorem jedziemy do stolicy. Po drodze dostrzegamy, że ani wystrój szkatulek na kramach w Yamazaki, ani szyldy w kształcie wielkich haczyków na ryby w Zakolach¹²² zupełnie się nie zmieniły. Ale przecież powiadają: „Nie pojmiesz zamysłów sprzedawcy”.

I oto, gdy jechaliśmy do stolicy, w Shimasaka pewien człowiek przygotował nam gościnę. Czyż naprawdę było to konieczne? Jednak teraz, gdy wracamy do domu, ludzie zachowują się zupełnie inaczej niż wtedy, gdy odjeżdżaliśmy. Odwdzięczamy mu się także.

Postanowiliśmy wjechać do stolicy po nastaniu nocy i dlatego nie spieszymy się. Na niebie pojawił się księżyc. Przez rzekę Katsura¹²³ przepływamy oświeceni jego blaskiem. Ludzie wołają: „Ta rzeka to nie to, co Asuka – głębiny i mielizny się u niej nie zmieniły”. Pewien człowiek ułożył wiersz:

*Odbicie księżyca
W wodzie rzeki Katsura
(Tej, która płynie
Na wiecznym księżycu)
Również się nie zmieniło.
Wtedy ktoś drugi zaśpiewał:
Czyż to nie teraz
Przepływamy Katsura,
Rzekę odległą
Jak obłoki na niebie,
Mocząc przy tym rękawy.
A na to ktoś trzeci:
Choć mego serca
Nie przecina ta rzeka,
To jednak głębina
Mych uczuć i jej wody
Zdaje się być ta sama.*

Ponieważ radość nasza z przyjazdu do stolicy nie ma granic, stąd i wiersze tworzymy w nadmiarze.

Nastala głęboka noc i wokół niczego nie widać. Cieszymy się, że wjechaliśmy do stolicy. Kiedy dobrnęliśmy do naszego domu i minęliśmy bramę, światło księżyca oświetliło nam dziedziniec i zrobiło się bardzo jasno. Wszystko było zniszczone i połamane – aż nie sposób wyrazić, jak bardzo; bardziej niż się spodziewaliśmy. Serce człowieka, któremu powierzyliśmy nasze gospodarstwo, również było bardzo zapuszczone. On sam prosił nas o powierzenie mu tego, ponieważ jest naszym najbliższym sąsiadem; mieszkamy w jednej rezydencji rozdzielonej tylko wewnętrznym ogrodzeniem. I po każdej wieści od niego wysyłaliśmy mu w podzięce podarunki. Co prawda dziś wieczór nie wypada o tym

¹²² Miejscowość, która wzięła swą nazwę od licznych zakoli rzeki Yodo.

¹²³ Jeden z mniejszych dopływów rzeki Yodo, uchodzący do niej w Yamazaki.

głośno mówić. I chociaż jest nam bardzo smutno, jednak okażemy temu człowiekowi wdzięczność.

Jest tu w ogrodzie zagłębienie na kształt małego stawu – miejsce wypełnione wodą. Obok rośnie też sosna. W ciągu tych pięciu czy sześciu lat nawet połowy z niej nie zostało, jakby minęło całe tysiąc lat. Rozpleniły się do tego jakieś chwasty. Prawie cały ogród jest zapuszczony i ludzie wołali: „Tak, tak, to żałosne!”. Nie obeszło się bez wspomnień – pośród miłych przeżyć wróciła myśl o dziewczynce, która urodziła się w tym domu. Ach! Jakież to smutne, że ona nie wróciła razem z nami! Towarzysze podróży podnieśli wielki hałas, wzywając swoje dzieci. Wtedy żal z powodu utraty dziecka stał się dla gospodarza nie do zniesienia i razem z kimś drugim, kto rozumiał jego odczucia, zaczął po cichu recytować:

Jak smutno patrzeć

Na sosnę, która rosła

Wraz z mą dziewczynką.

Ona tu urodzona

Nie wróciła już z nami.

Lecz i tego było mało, bo za chwilę dało się słyszeć:

Gdybyż tak można było

Na tę, której już nie ma,

Patrzeć tysiąc lat

Jak na sosnę przy domu,

Nie bolałoby rozstanie.

Wielu jeszcze wydarzeń nie mogę zapomnieć i wywołują one smutek w moim sercu, lecz wszystkiego nie zdołam opisać. Tak czy inaczej, podrę to jak najszybciej!

BIBLIOGRAFIA

- [1] *Antologia literatury chińskiej*. red. Witold Jabłoński, PWN, Warszawa 1956.
- [2] Боронина Ирина А., *Поэтика классического японского стиха (VIII–XIII вв.)*, Издательство Наука, Москва 1978.
- [3] 曹丕『典論・論文』Cao Pi, *Dian lun. Lun wen (Eseje. O literaturze)*, publikacja internetowa zamieszczona na stronie: 新語絲 *Xin Yu Si (Nowe prądy językowe)*, http://www.xys.org/xys/classics/prose/guwen_guanzhi/guwen606.txt, administracja: Wang Liqi, data umieszczenia na stronie: 19.08.1998, odczyt ze strony www: 29.09.2002.
- [4] 『中国歴史文化事典』 *Chūgoku rekishi bunka jiten (Encyklopedia historii i kultury chińskiej)*, red. Meng Qingyuan, Shinchōsha, Tokio 1998.
- [5] 円仁『入唐求法巡礼行記』Ennin, *Nittō guhō junrei kōki (Zapiski z pielgrzymki do Chin w poszukiwaniu oświecenia)*, red. Fukaya Ken'ichi, Chūō kōronsha, Tokio 1990.
- [6] *The Father – Daughter Plot. Japanese Literary Women and the Law of the Father*, ed. by Rebecca L. Copeland i Esperanza Ramirez-Christensen, University of Hawai'i Press, Honolulu 2001.
- [7] *Dialogi konfucjańskie*, tłum. Mieczysław J. Künstler, Ossolineum 1976.
- [8] *Dziesięć tysięcy liści. Antologia literatury japońskiej*, red. Wiesław Kotański, PWN, Warszawa 1961.
- [9] Eberhard Wolfram, *Symbole chińskie*, TAiWPN Universitas, Kraków 1996.
- [10] Feng Youlan, *Krótką historia filozofii chińskiej*, PWN, Warszawa 2001.
- [11] 藤平春男『歌論集』「解説」Fujihira Haruo, *Karonshū – Kaisetsu (Wstęp do „Antologii prac z teorii wiersza”)*. [w:] *Nihon koten bungaku zenshū*, t. 50. Shōgakukan, Tokio 1975, s. 5–34.
- [12] 藤原公任『新撰髓脳』Fujiwara no Kintō, *Shinsen zuinō (Nowy wybór interpretacji trudnych strof)*, publikacja internetowa zamieszczona na stronie: 国文学研究資料館 *Kokubungaku Kenkyū Shiryōkan (Narodowy Instytut Badań Literackich)*, <http://www.nijl.ac.jp>, wg wydania: *Karonshū. Shinsen zuinō*, red. Hisamatsu Sen'ichi, odczyt ze strony www: 29.09.2002.
- [13] 藤原公任『和歌九品』Fujiwara no Kintō, *Waka kuhon (Dziewięć stopni stylu poezji)*, publikacja internetowa zamieszczona na stronie: 国文学研究資料館 *Kokubungaku Kenkyū Shiryōkan (Narodowy Instytut Badań Literackich)*, <http://www.nijl.ac.jp>, wg wydania: *Karonshū. Waka kuhon*, red. Hisamatsu Sen'ichi, odczyt ze strony www: 01.10.2002.

- [14] 藤原道長『御堂関白記』 Fujiwara no Michinaga, *Midō kampaku ki* (Zapiski Wielmożnego Kanclerza), red. Minegishi Akira, Kumifuru shoin, Tokio 1995.
- [15] Горегляд Владислав Н., *Дневники и эссе в японской литературе X–XIII вв.*, Издательство Наука, Москва 1975.
- [16] Горегляд Владислав Н., *Ки-но Цураюки*, Издательство Наука, Москва 1983.
- [17] 萩谷 朴「土佐日記は歌論書か」 Hagitani Boku, „Tosa nikki” wa karonsho ka? (Czy „Pamiętnik z Tosa” jest poetyką normatywną?), [w:] *Kokugo to kokubungaku*, nr 6, Tokio 1948.
- [18] 萩谷 朴『紫式部の蛇足・貫之の勇み足』 Hagitani Boku, *Murasaki Shikibu no dasoku, Tsurayuki no isamiashi* (Murasaki Shikibu popadła w przesadę, a Tsurayuki się przeliczył), Shinchōsha, Tokio 2000.
- [19] 長谷川政春『紀貫之論』 Hasegawa Masaharu, *Ki no Tsurayuki ron* (Studia o Ki no Tsurayukim), Yūseidō, Tokio 1984.
- [20] 堀内秀晃「日記・紀行文学」 Horiuchi Hideaki, *Nikki, kikō bungaku* (Literatura pamiętnikarska i dzienniki z podróży), [w:] *Kenkyū shiryō nihon koten bungaku*, t. 9 *Nikki, kikō bungaku*, Meiji shoin, Tokio 1984, s. 1–4.
- [21] 堀内秀晃「中古の日記・紀行」 Horiuchi Hideaki, *Chūko no nikki, kikō* (Średniowieczne pamiętniki i dzienniki z podróży), [w:] *Kenkyū shiryō nihon koten bungaku*, t. 9 *Nikki, kikō bungaku*, Meiji shoin, Tokio 1984, s. 5–6.
- [22] 池田尚隆「中古の漢文日記」 Ikeda Naotaka, *Chūko no kambun nikki* (Średniowieczne dzienniki chińskiego), [w:] *Kenkyū shiryō nihon koten bungaku*, t. 9 *Nikki, kikō bungaku*, Meiji shoin, Tokio 1984, s. 7–15.
- [23] 加藤幸一「紀貫之の表現—同時代における類似表現との比較から」 Katō Kōichi, *Ki no Tsurayuki no hyōgen – dōjidai ni okeru ruiji hyōgen to no hikaku kara* (Frazeologia u Ki no Tsurayukiego – zestawienie z ówczesnie używanymi wyrażeniami synonimicznymi), [w:] *Waka bungaku kenkyū*, nr 71, Waka bungakukai, Tokio 1995, s. 1–12.
- [24] 加藤浩司「土佐日記〈ありけるをんなわらは〉の解釈について〈ありし〉と〈ありける〉の機能の差異を手掛りとして」 Katō Kōji, „Tosa nikki” ‘arikeru onna wara wa’ no kaishaku ni tsuite – ‘arishi’ to ‘arikeru’ no kinō no sai o tegakari to shite (O interpretacji wyrażenia ‘owa dziewczynka’ z „Pamiętnika z Tosa” – z perspektywy różnicy funkcjonalnej pomiędzy ‘arishi’ a ‘arikeru’), [w:] *Jimbun gakaku ronshū*, t. 30, Shinshū Daigaku Jinbun Gakubu, Matsumoto 1996, s. 173–182.
- [25] Keene Donald, *Anthology of Japanese Literature*, Charles E. Tuttle Comp., Tokyo 1956.
- [26] Keene Donald, *Seeds in the Heart: Japanese Literature from the Earliest Times to the Late Sixteenth Century*, Henry Holt & Co., New York 1993.
- [27] 菊田茂男「貫之の悲嘆—土佐日記の精神的構図」 Kikuta Shigeo, *Tsurayuki no hitan – „Tosa nikki” no seishinteki kōzu* (Smutek u Tsurayukiego – o psychologicznej konstrukcji „Pamiętnika z Tosa”), [w:] *Bungei kenkyū*, nr 133, Nihon Bungei Kenkyūkai, Sendai 1993, s. 1–11.
- [28] Ki no Tsurayuki, *Kanajo, czyli przedmowa do Kokinshū*, przekł. Krzysztof Olszewski, [w:] „Japonica”, nr 13/2000, Zakład Japonistyki i Koreanistyki UW, Warszawa 2000, s. 159–175.
- [29] Ki no Tsurayuki, *Pamiętnik z Tosa*, przekł. Krzysztof Olszewski, [w:] „Japonica”, nr 15/2002, Zakład Japonistyki i Koreanistyki UW, Warszawa 2002, s. 143–179.
- [30] Ki no Tsurayuki, *The Tosa Diary*, transl. by William N. Porter, Charles E. Tuttle Co., Tokyo 1981.

- [31] 紀貫之『土佐日記』 *Ki no Tsurayuki, Tosa nikki (Pamiętnik z Tosy)*, red. Matsu-mura Seiichi, [w:] *Nihon koten bungaku zenshū*, t. 9, Shōgakkan, Tokio 1973.
- [32] 紀貫之『貫之集』 *Ki no Tsurayuki, Tsurayukishū (Zbiór Tsurayukiego)*, publikacja internetowa zamieszczona na stronie: 平安私家集. 詠歌年代順による平安朝新編私家集 *Heian shikashū. Eika nendaijun ni yoru Heianchō shimpin shikashū (Prywatne antologie poezji z okresu Heian. Antologie poezji z okresu Heian w porządku chronologicznym)*, <http://member.nifty.ne.jp/sigeta/kareki.html>, administracja: Shigeta Satomi, data umieszczenia na stronie: 01.04.1999, odczyt ze strony [www](http://www.): 17.09.2002.
- [33] 『古語大辞典』 *Kogo daijiten (Wielki słownik języka starojapońskiego)*, red. Naka-da Norio, Shōgakkan, Tokio 1989.
- [34] 『古語拾遺』 *Kogo shūi (Pokłosie z dawnych słów)*, red. Nishimiya Kazutami, Iwanami shoten, Tokio 2001.
- [35] 『古事記』 *Kojiki (Księga dawnych wydarzeń)*, red. Kurano Kenji, Iwanami shoten, Tokio 1963.
- [36] *Kojiki czyli Księga Dawnych Wydarzeń*, przekł. Wiesław Kotański, PIW, Warszawa 1986.
- [37] *Kokinshū. A Collection of Poems Ancient and Modern*, transl. & ed. by Laurel Rasplica Rodd and Mary Catherine Henkenins, Princeton University Press, Princeton 1984.
- [38] 『古今和歌集』 *Kokin wakashū (Zbiór pieśni dawnych i współczesnych)*, red. Sacki Umetomo, [w:] *Nihon koten bungaku taikai*, t. 8, Iwanami shoten, Tokio 1958.
- [39] 『国語大辞典』 *Kokugo daijiten, (Wielki słownik języka ojczystego)*, praca zbior., Shōgakkan, Tokio 1989.
- [40] Kordzińska-Nawrocka Iwona, *Poezja miłosna Ki-no Tsurayukiego*, [w:] „Japonica”, nr 3/1994, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1995, s. 115–124.
- [41] 興膳 宏『中国の文学理論』 *Kōzen Hiroshi, Chūgoku no bungaku riron (Teoria literatury w Chinach)*, Chikuma shobō, Tokio 1988.
- [42] Kōzen Hiroshi, *Views of Literature in Medieval China: From the Six Dynasties to the Tang*, [w:] „Acta Asiatica” 70, The Tōhō Gakkai, Tokyo 1996, s. 1–19.
- [43] *K'ü Jūana pieśni z Cz'u*, red. Witold Jabłoński, PWN, Warszawa 1958.
- [44] Künstler Mieczysław J., *Mitologia chińska*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
- [45] Künstler Mieczysław J., *Języki chińskie*, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2000.
- [46] 劉勰『文心雕竜』 *Liu Xie, Wen xin diao long (Umysł literacki a rzeźbienie smoków)*, publikacja internetowa zamieszczona na stronie: 新語絲 *Xin Yu Si (Nowe prądy językowe)*, http://www.xys.org/classics/criticism/wenxin_diaolong.htm, administracja: Wang Liqi, data umieszczenia na stronie: 19.08.1998, odczyt ze strony [www](http://www.): 29.09.2002.
- [47] 『万葉集』 *Man'yōshū (Zbiór dziesięciu tysięcy liści)*, red. Nakanishi Susumu, t. 1–5, Kōdansha, Tokio 1985.
- [48] 松村誠一『土佐日記』「解説」 *Matsumura Seiichi, „Tosa nikki” – kaisetsu (Wstęp do „Pamiętnika z Tosy”)*, [w:] *Nihon koten bungaku zenshū*, t. 9, Shōgakkan, Tokio 1973, s. 5–26.
- [49] McCullough Helen Craig, *Brocade by Night: Kokin Wakashū and the Court Style in Japanese Classical Poetry*, Stanford University Press, Stanford 1985.

- [50] McGreal Ian P., *Wielcy myśliciele Wschodu*, oprac. Ian P. McGreal, Wydawnictwo al. fine, Warszawa 1997.
- [51] Melanowicz Mikołaj, *Literatura japońska. Od VI do połowy XIX wieku*, PWN, Warszawa 1994.
- [52] Meli Mark, 'Aware' as a Critical Term in Classical Japanese Poetics, „Japan Review” 13, The International Research Center for Japanese Studies, Kyoto 2001, s. 67–91.
- [53] 目崎徳衛『紀貫之』 Mezaki Tokue, *Ki no Tsurayuki*, Yoshikawa Kōbunkan, Tokio 1961.
- [54] Ming Lai, *A History of Chinese Literature*, Cassell, London 1964.
- [55] 水谷 隆「紀貫之の漢詩表現受容の--方法」 Mizutani Takashi, *Ki no Tsurayuki no kanshi hyōgen juyō no ichi hōhō* (O jednym ze sposobów odczytania sinologizmów u Ki no Tsurayukiego), [w:] *Chūko bungaku*, nr 51, Chūko bungakukai, Tokio 1993, s. 11–19.
- [56] Morris Ivan, *Świat Księcia Promienistego*, PIW, Warszawa 1973.
- [57] 村井康彦『文芸の創成と展開』 Murai Yasuhiko, *Bungei no sōsei to tenkai* (Powstanie i rozwój sztuki literackiej), Shibunkaku shuppan, Tokio 1991.
- [58] 村瀬敏夫『紀貫之の伝の研究』 Murase Toshio, *Ki no Tsurayuki den no kenkyū* (Studia nad legendą Ki no Tsurayukiego), Ōfūsha, Tokio 1981.
- [59] 村瀬敏夫『宮廷歌人－紀貫之』 Murase Toshio, *Kyūtei kajin – Ki no Tsurayuki* (Poeta dworski – Ki no Tsurayuki), Shintensha, Tokio 1987.
- [60] 中島輝賢「紀貫之の見立て表現〈実像〉と〈虚像〉の二重映像」 Nakajima Terumasa, *Ki no Tsurayuki no mitate hyōgen – jitsuzō to kyoō no nijū eizō* (Metafora u Ki no Tsurayukiego – obraz rzeczywisty i pozorny jako dwie warstwy obrazowania), [w:] *Kodai kenkyū*, t. 28, Waseda kodai kenkyūkai, Tokio 1995, s. 43–52.
- [61] 『日本古代氏族人名辞典』 *Nihon kodai shizoku jinmei jiten* (Słownik rodów i postaci z japońskiej starożytności), red. Sakamoto Tarō, Yoshikawa Kōbunkan, Tokio 1990.
- [62] 『日本古典文学大辞典』 *Nihon koten bungaku daijiten* (Wielki słownik klasycznej literatury japońskiej), praca zbior., Iwanami shoten, Tokio 1984.
- [63] 『日本史辞典』 *Nihonshi jiten* (Słownik historii Japonii), red. Nagahara Keiji, wyd. CD-Rom, Iwanami shoten, Tokio 2000.
- [64] 『二十一代集』 *Nijūichi daishū* (21 cesarskich antologii poezji), red. Kokubungaku Kenkyū Shiryōkan, płyta CD-Rom, Iwanami shoten, Tokio 1999.
- [65] 小久保崇明、山田瑩徹『土佐日記：本文及び語彙索引』 Okubo Takaaki, Yamada Teruaki, „Tosa nikki” – *hombun oyobi goi sakuin* („Pamiętnik z Tosy” – tekst oryginalny z indeksem słów), Kazama shoin, Tokio 1981.
- [66] 小野 寛「歌学意識の発達と歌経標式」 Ono Hiroshi, *Kagaku ishiki no hattatsu to „Kakyō hyōshiki”* (Rozwój świadomości poetyckiej a „Wskazówki do kanonu pieśni”), [w:] *Nihon bungaku zenshi*, t. 1 Jōdai, Gakutōsha, Tokio 1978, s. 399–412.
- [67] Ōno Susumu, *The Origin of the Japanese Language*, Kokusai Bunka Shinkokai, Tokyo 1970.
- [68] 凡河内躬恒『躬恒集』 Ōshikōchi no Mitsune, *Mitsuneshū* (Antologia wierszy Mitsune), publikacja internetowa zamieszczona na stronie: 平安私家集. 詠歌年代順による平安朝新編私家集 *Heian shikashū. Eika nendaijun ni yoru Heianchō shimpen shikashū* (Prywatne antologie poezji z okresu Heian. Antologie poezji z okresu Heian w porządku chronologicznym), <http://member.nifty.ne.jp/sigeta/kareki.html>.

administracja: Shigeta Satomi, data umieszczenia na stronie: 01.03.1999, odczyt ze strony www: 29.09.2002.

- [69] Пинус Е., *Классическая проза Японии* – «Классическая проза Дальнего Востока». Художественная литература, Москва 1975, s. 503–518.
- [70] Religa Małgorzata, *Wczesna konfucjańska refleksja teoretycznoliteracka*, nieopublikowana rozprawa doktorska, Uniwersytet Warszawski.
- [71] Рифтин Б., *Китайская проза* – «Классическая проза Дальнего Востока». Художественная литература, Москва 1975, s. 21–36.
- [72] 『李白詩選』 *Ri Haku shisen (Antologia poezji Li Bai)*, red. Matsuura Tomohisa, Iwanami shoten, Tokio 2001.
- [73] Rodziński Witold, *Historia Chin*, Ossolineum, Wrocław 1992.
- [74] 『詩経』 *Shikyō (Księga Pieśni)*, red. Mekada Makoto, Kōdansha, Tokio 2000.
- [75] 鈴木貞美『日本の〈文学〉概念』 *Suzuki Sadami, Nihon no 'bungaku' gainen (Ogólna koncepcja 'literatury' japońskiej)*, Sakuhinsha, Tokio 1998.
- [76] Syromiatnikov Nikolaj A., *The Ancient Japanese Language*, Nauka, Moskwa 1981.
- [77] 橘成季『古今著聞集』 *Tachibana no Narisue, Kokon chomonjū (Zbiór zasłyszanych opowieści dawnych i dzisiejszych)*, publikacja internetowa zamieszczona na stronie: 国文学研究資料館 *Kokubungaku Kenkyū Shiryōkan (Narodowy Instytut Badań Literackich)*, <http://www.nijl.ac.jp>, wg wydania: *Kokon chomonjū*, red. Shimada Yukio, odczyt ze strony www: 29.09.2002.
- [78] 武井睦雄「土佐日記作成の過程とその依拠する資料の構成について」 *Takei Mutsuo, „Tosa nikki” sakusei no katei to sono ikyo suru shiryō no kōsei ni tsuite (Proces tworzenia „Pamiętnika z Tosa” a struktura historycznych materiałów dowodowych)*, [w:] *Nihongo kenkyū shoryōiki no shiten*, t. 2, Meiji shoin, Tokio 1996, s. 187–204.
- [79] 竹内美智子「土佐日記のテンス・アスペクト」 *Takeuchi Michiko, „Tosa nikki” no tensu, asupekuto (Czas i aspekt w „Pamiętniku z Tosa”)*, [w:] *Kokubungaku – kaishaku to kanshō*, nr 7, Shibundō, Tokio 1993, s. 62–68.
- [80] Tókei Ferenc, *Genre Theory in China in the 3rd – 6th centuries (Liu Hsieh's Theory on Poetic Genres)*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1971.
- [81] 築島 裕「土佐日記と漢文訓読」 *Tsukishima Hiroshi, „Tosa nikki” to kanbun kundoku („Pamiętnik z Tosa” a japońskie glosy do tekstów chińskich)*, [w:] *Nihon no gengogaku*, t. 7 *Gengoshi*, Taishūkan shoten, Tokio 1981, s. 389–401.
- [82] 津本信博「土佐日記はなぜ、何のために書かれたか」 *Tsumoto Nobuhiro, „Tosa nikki” wa naze, nan no tame ni kakareta ka? (Po co i w jakim celu został napisany „Pamiętnik z Tosa”?)*, [w:] *Kokubungaku*, nr 38, Gakutōsha, Tokio 1993, s. 34–37.
- [83] Tubielewicz Jolanta, *Od Yamatai do Yamato*. [w:] „Japonica”, nr 7/1997, Zakład Japonistyki i Koreanistyki UW, Warszawa 1997, s. 13–26.
- [84] Tubielewicz Jolanta, *Na drodze do scentralizowanego państwa japońskiego (część II)*. [w:] „Japonica”, nr 9/1998, Zakład Japonistyki i Koreanistyki UW, Warszawa 1998, s. 11–25.
- [85] Tubielewicz Jolanta, *Na drodze do scentralizowanego państwa japońskiego (część III)*. [w:] „Japonica”, nr 10/1999, Zakład Japonistyki i Koreanistyki UW, Warszawa 1999, s. 9–27.
- [86] Tubielewicz Jolanta, *Wejście Japonii w okres Heian*. [w:] „Japonica”, nr 11/1999, Zakład Japonistyki i Koreanistyki UW, Warszawa 1999, s. 15–32.

- [87] Tubielewicz Jolanta, *Ostatnie błyski autorytetu cesarskiego*, [w:] „Japonica”, nr 13/2000, Zakład Japonistyki i Koreanistyki UW, Warszawa 2000, s. 11–23.
- [88] Tubielewicz Jolanta, *Rozkwit i schyłek rodu Fujiwara*, [w:] „Japonica”, nr 14/2001, Zakład Japonistyki i Koreanistyki UW, Warszawa 2001, s. 11–23.
- [89] 宇野哲人『論語新釈』 Uno Tetsuto, „*Rongo*” *shinshaku* („*Dialogi konfucjańskie z nowymi objaśnieniami*”), Kōdansha, Tokio 2001.
- [90] 王勇・久保木秀夫『奈良・平安朝の日中文化交流—ブックロードの視点から』 red. Wang Yong, Kuboki Hideo, *Nara, Heianchō no nichū bunka kōryū – bukku rōdo no shiten kara* (*Wymiana kulturowa pomiędzy Chinami a Japonią w okresach Nara i Heian – z punktu widzenia „szlaku ksiąg”*), Nōbunkyō, Tokio 2001.
- [91] 渡辺秀夫「土佐日記における和歌の位相—〈よむ〉と〈いふ〉」 Watanabe Hideo, „*Tosa nikki*” *ni okeru waka no isō – ‘yomu’ to ‘iu’* (Język środowiskowy w wierszach występujących w „*Pamiętniku z Tosy*” – ‘czytać’ a ‘mówić’), [w:] *Ronshū chūko bungaku*, t. 3 *Nikki bungaku: Sakuhin ron no kokoromi*, Kasama shoin, Tokio 1979, s. 13–27.
- [92] 渡辺秀夫『平安朝文学と漢文世界』 Watanabe Hideo, *Heianchō bungaku to kambun sekai* (*Literatura epoki Heian a świat dzieł chińskojęzycznych*), Benseisha, Tokio 1991.
- [93] Wixted John T., *A Study of Chinese Influences on the Kokinshū Prefaces*, [w:] *Kokinshū. A Collection of Poems Ancient and Modern*, transl. & ed. by Laurel Rasplica Rodd and Mary Catherine Henkenins, Princeton University Press, Princeton 1984.
- [94] Wójcik Anna Iwona, *Konfucjusz*, seria „Nauka dla wszystkich” nr 471, PAN, Kraków 1995.

Summary

The aim of this dissertation was to show the role played by Ki no Tsurayuki – one of the most outstanding poets and critics, who lived in Japan in the turn of the 9th and 10th centuries – in the process of creation of national culture (*ko-kufuu bunka*) which denied the Chinese influences prevailing for three hundred years. The two following aspects of Ki no Tsurayuki's works were particularly emphasized:

a) the Tsurayuki's role as a creator of a new poetics, *Kanajo* (*The Japanese preface to the Kokinshuu anthology*) – the text which for the first time in the history of Japanese poetry introduced a *waka* poem to a high level of “literature” and at the same time formed the basic guidelines for the new genre. Ki no Tsurayuki's theoretical ideas were contrasted here with other Old-Japanese poetics, in particular with: *Kakyoo hyooshiki* (*Hints for the canon of poems*), *Wakatei jussuu* (*Ten styles of Japanese poems*) and *Manajo* (*The Chinese preface to the Kokinshuu Anthology*). Especially, a comparative analysis of the Tsurayuki's *Poetics* and the Chinese preface to the same anthology allowed to disprove a common opinion that Tsurayuki's work would be only a secondary translation of the better Chinese text. I also mentioned some Chinese sources of Ki no Tsurayuki's critical thinking, especially the ideas expressed in Liu Xie's outstanding work *Wen xin diao long* (*Literary mind and the carving of dragons*). At last, the ideas expressed in *Kanajo* were compared with the ones present in *Shinsen wakajo* (*The preface to the Shinsen waka anthology*), one of Tsurayuki's last texts. This analysis showed Ki no Tsurayuki's deep awareness of being a creator of culture and proved that *Shinsen wakajo* – the almost unknown text – should be understood as the poet's critical testament;

b) Tsurayuki as the creator of a new literary genre – an intimate journal diary. In “The Tosa Diary” the author not only perfectly linked the rules of two literary genres (an anthology of *waka* poetry and a non-fictional diary written in Chinese), both popular among the aristocracy in Heiankyoo, but he also initiated the trend of memoirs' literature vivid in medieval Japan. The analysis of the text showed that the work should be read as the conscious dialogue with Chinese poetry, the dialogue which can be found not only in the structure of the work and its plot construction, but also at the level of metaphors in the poems or the language of narrative parts of the text.

The dissertation is also an attempt to explain – taking a history of the early Heian period as a background – the process of creation of national (i.e. Japanese) culture by the aristocracy who – since the An Lu-Shan's Rebellion – could observe from the Japanese Archipelago the first symptoms of the decline of the

Tang dynasty in China. The Japanese of the Heian period, who – from the Chinese perspective – “lived at the frontiers of culture” (see: Umehara Takeshi, 2001) while being almost perfectly bilingual, did not deny Chinese culture, but on the other hand, they adapted from it the best and the most suitable aspects for their artistic images. We should also remember that in the early Heian period the Chinese language (called *kambun* on the Japanese Archipelago and almost the same as the Chinese spoken in Chang'an) was the language of the court and the whole cultural elite of the country, to which, doubtless, also belonged Ki no Tsurayuki. The adaptation of Chinese ideograms for the spoken Japanese initiated the process of gradual sinization of that language, used for centuries by the inhabitants of the Japanese Archipelago, and caused the necessity of continuous, intersemiotic translations of native spoken language to its written, sinified form. For the majority of early Japanese poets, Chinese was not a separate language system, but rather a subsystem – an open collection of ideograms, words, expressions, idioms, or quotations from Chinese literature (very often japanized), which gradually entered the native language. Consequently, the attitude of the Japanese to the Chinese culture of the Tang dynasty always took a form of an artistic adaptation rather than its denial.

Rozprawa dotyczy niezwykle ważnego dla literaturoznawstwa i jednocześnie dla językoznawstwa japonistycznego zagadnienia, jakim jest geneza i proces formowania się japońszczyzny literackiej. Zagadnienie to, ujęte w rozprawie z perspektywy twórczości jednego autora – wybitnego poety, prozaika i zarazem teoretyka oraz krytyka poezji ery Heian – Ki no Tsurayuki – nie straciło swojej aktualności i zaprezentowana w pracy analiza może być niezwykle pomocna w wyjaśnieniu zagadki nader fascynującego zjawiska, jakim było współistnienie, a raczej współfunkcjonowanie w piśmiennictwie starojapońskim dwóch odrębnych systemów językowych – klasycznej chińszczyzny (w zasadzie w jej postaci średniochińskiej asymilowanej, a więc japonizowanej, coraz silniej fonetycznie) oraz japońszczyzny.

Na tle wschodnioazjatyckim jest to zaskakujący fenomen, który tylko częściowo można tłumaczyć geograficzną odległością Archipelagu Japońskiego od kontynentalnej kolebki cywilizacyjnej pisma i piśmiennictwa chińskiego. Rozwój bowiem dwóch pozostałych literatur tego regionu, a mianowicie literatury wietnamskiej i koreańskiej, przebiegał całkowicie odmiennie – formowały się one w cieniu dominacji języka klasycznochińskiego i kanonów twórczości literackiej przeszczepionych z Państwa Środka. Zmagania z tą wszechogarniającą dominacją w warunkach wyraźnej marginalizacji twórczości rodzimej uwieńczone zostały sukcesem dopiero w końcu XIX i w początkach XX stulecia w warunkach silnych napięć o podłożu narodowym.

Z tego punktu widzenia związku języka i literatury w piśmiennictwie powstałym na terenie dawnej Japonii zasługują na zdecydowanie na uważną obserwację, a podjęcie tej problematyki przez autora rozprawy jest warte uznania.

z recenzji prof. dra hab. Romualda Huszczy

